

المعجم الثقافي



◆ الموضة ..
في الفكر و الفن

◆ السينما و السياسة

◆ أوروبا ..
والادب العربي

◆ الاضمحلال ..
في التاريخ الغربي

إهداء 2006

الدكتور / محمود أمين العالم
القاهرة

المعجب

الثقافي

العدد / ١ /
نوفمبر ٢٠٠١

مجلة ثقافية شهرية
مجلة كل الملتقيين على اختلاف
مدارسهم الفكرية وأروانهم الفنية

رئيس مجلس الإدارة
فاروق عبد السلام

رئيس التحرير
د. فتحي عبد الفتاح

مدير التحرير
هبة عنايت

سكرتير التحرير
عمرو رضا

الإشراف الفني والتصميم
يوسف شاكر

المحرر الثقافي
سوسن الدويك
المحرر الأدبي
د. عزة بدر
التحرير والمراجعة
سيد حسين

تنفيذ جرافيك
هند سمير
داليا سالم



لوحة الملائكة العنق للثلاثاء / تهيئة حليم



لوحة الملائكة الأمامي للثلاثاء / تهيئة تهيعة (سوريا)

المراسلات :

المجلس الأعلى للثقافة / ١ شارع الجبلية / الجزيرة / الأوبرا / ت: ٢٠٢ ٧٣٦٨٥٨٩
فاكس : ٢٠٢ ٧٣٦٨٥٨٩

فى هذا العدد..

أحداث ثقافية

- الفيلم المزعج **حقوق**... وسخافة
الإرهاب وجذوره / ١٠
إنهم يكتبون عن شر اسمه لوطن / ١٢
المؤتمر الأول للمثقفين المصريين / ١٤
المعلم العاشر ومشروعه الثقافي / ١٦
مؤتمر أدباء مصر..
أم أدباء الأقاليم / ١٨
أزمة بين المثقفين ورجال الأعمال / ٢٠
ألمانيا والعالم العربي.. جسر من الفن / ٢٢
مكتبة الإسكندرية.. بين الماضي والحاضر / ٢٤
أثار العالم تحت مياه مصر / ٢٧

مساحة للحوار

- الدراما التلفزيونية
والبحث عن مشروعية / ٣٠
القانون لا يصنع فنا / ٣٦

الجدوى / الملف الثقافي والفكري

- تأثر الفنون موضة عارضة
أم تاريخ جديد للفن / ٤٢
د. عبدالمعز تلميذ
قصيدة النثر موضة أم تقليدية / ٤٥
د. عزة بدر
الموضة والفلسفة.. جوهر التغيير / ٥٠
د. رمضان بسطاوي
المأثورات الشعبية والموضة / ٥٤
د. أحمد مرسى
الأزياء وعلم الاجتماع / ٥٨
وتاد حامد
العولمة وأخواتها / ٦٢
سعد هجرس

تشكيل وتجسيد

- صالون الشباب إلى أين / ٦٦
حامد العويضي: صنعت «اللوجي»
من بطن أبو العينين / ٧٠
قضية الفن المسروق / ٧٢
أزمة النقد وسعادة الصورة بذاتها / ٧٦
د. فاطمة إسماعيل
في قاعات المعارض / ٧٨
التفوق
الدليل إلى قراءة اللوحة / ٨٠
هبة علات

الثقافة المرتبة

- المهرجان التجريبي.. القضايا
والعروض / ٨٤
أوبرا ريجوليئو / ٨٩

١٠ الفيلم المزعج ثقافة... وسخافة

الارهاب وجذوره
سيتل ما جرى في ١١ سبتمبر في كل من نيويورك
وواشنطن مثلًا في الأفنان وكأنه فيلم من أفلام الإثارة
والعنف والخيال العلمي المزعج الذي حفت به السينما
الأمريكية.



مصطلح الأدب التلفزيوني، أو أدب الدراما التلفزيونية
مصطلح جديد يرفضه الروائيون، ويسته أناسه الأكاديميون أما
كتاب الدراما التلفزيونية، فيقسمون على أنفسهم، فهذا سطرست
يؤكد أنه أدب، وأخر يرى أنه ليس بحاجة لأي تسمية فهو مبدع
وفنان وهذا يكفي.



٤١

الموضة في الفكر والفن

.. والموضة قد تعني للشار السائد ثقافيا وفكريا وقد تتصل
الموضة وتتكامل لكن منوها متصلا له أسس وقواعد، وقد تنتقل
الموضة لتصبح مجرد صرخة أو صيحة فيها من الاحتجاج أكثر مما
فيها من مضمون جديد، وقد لا تتجاوز في الزمن والانتشار سوي
هبة تتوهج سريعًا وتختفي سريعًا وكأنها مجرد تقليد أو تعبير شكلي.

صالون الشباب الثالث عشر إلى أين؟

في صالون الشباب.. كل عام.. نشاهد البراعم الفنية الجديدة.. وهي تنفتح.. وتنبثق
مواجهتها الكامنة.. المعبرة عن الجديد.. والمبتكر.. إنه التطور الطبيعي.. والحنسي..
للحركة الفنية المصرية المعاصرة.. التي أمثلها كأموح البحر المتواصلة.. تعبر تارة
بحفواتها وقوتها.. وتلتخص تارة.. بكونها.. وتحفظها.



- الشیطان بركن / ٩٠
الخیر يتصر أحيانا / ٩٢
أيام السادات.. السينما والسياسة / ٩٤
سينما الشباب تشيخ / ٩٨
سينما خارج الحدود / ١٠١
المسرح والسينما : قراءة نظرية / ١٠٤

ثواقف على الورق

متابعات نقدية

- أدب العالم / ١٠٨ / د. جابر عصفور
حرب أكتوبر..
ثقافة التكامل والإبداع / ١١٢ / د. محمد فتحي
مدح الظل / ١١٦ / بسري أبو العليين
أجبال الكحل
والأدب النوبيني / ١١٩ / د. جدي أحمد توفيق

إبداعات

- كانك العراق / ١٢٢ / شر: أحمد زحيت
شجرة / ١٢٦ / شر: محمد توفيق
عادة في الشام / ١٢٨ / شر: محمد سليمان
أوكتاقيويات / ١٣٢ / أماء لا تتسي تشيدي / ١٣٤ / شر: إبراهيم جميل وشاح
شي بداخلي / ١٣٦ / شر: د. ليلى فؤاد
ليلة الهناء الأخيرة / ١٣٧ / قصة : محمد مستجاب
بنت المأمور / ١٤٠ / قصة : رضا البهات
رسالة المذهب م.ع. / ١٤٢ / قصة : محمد عبدالنبي محمد

مكتبة المحوط

- فكرة الأضمحلال / ١٤٤
نهاية البيوتوبيا / ١٤٨
التفكير الإبداعي وحرب أكتوبر / ١٥٠
الضحايا الأنصع حقا / ١٥١
المصريون و القرنسبون في القاهرة / ١٥٢
نساء شرف النعمة / ١٥٤

- ١٥٥ / إدارات
١٥٧ / www.egyptian.com
الاجندة الثقافية / ١٥٨
بريد المحوط / ١٦٠



٩٤

أيام السادات.. السياسة والسينما

لقد قدم أحمد زكي فيلمًا يتحدث في السياسة من الألف للياء، وحرض بشدة أن تكون للفيلم اختياراته وتوجيهاته والتي تعني أن للفيلم سياسته وسواء كان (أيام السادات) سيرة ذاتية أولا فإن السياسة تنصنع منه منذ اللحظة الأولى وحتى كلمة النهاية...

١٠٤

المسرح والسينما : قراءة نظرية

ماذا يمكن أن يقدم المسرح للسينما؟ سؤال لا مخلص من طرحه عدد الحديث عن العلاقة بين هذين الفنّين اللذين، إذ أنهما يكملان بعضهما بل يتحلمان في جمال إبداع واحد.



١٠٨



أدب العالم

ليس من الضروري أن تكون تحليات نزع المركزية الأوروبية - الأمريكية بالغة العدد والعداء في موقفها من أدب العالم الثالث بوجه عام، أو أدبنا العربي بوجه خاص.

١٤٤

فكرة الأضمحلال

هذا الكتاب يعيد رؤية شمولية لما آل إليه الغرب، وهو امتداد لتكلم كثيرة ظهرت خلال العقد الأخير عن أزمة الغرب، وعما ينتظر الغرب من مشكلات، فلم يعد هذا القرن هو القرن الأموي، - علي حد تعبير «هنري لوس» - وإنما هو قرن اضمحلال الغرب، لأنه يكرس للحقافة واحدة هي «ثقافة التراجعية»، ولأن الغرب يركز علي مصالحه وإيراز ثقافته دون أن يجد صعوبة تسمح بحصون التحدد الثقافي العالمي، وهذه الثقافة تنذر باضمحلاله، وقد عبر عن هذا «بول كيندي» في كتابه «قيام وسقوط القرى الكبرى»، الذي قدم فيه نظرة ذات طابع شامل في مصير الحضارة الأمريكية.



البداية ..

حتى قبل أن تخرج النظريات والوثائق الجديدة التي تؤكد أن الثقافة المصرية القديمة؛ وليست الثقافة اليونانية؛ هي قاعدة الوجود الثقافي العالمي المعاصر..
كان أستاذنا ومعلمنا الكبير طه حسين يعي تماما هذا التراث الثقافي الأصيل وهو يستشرف مستقبل الثقافة في مصر منذ أكثر من نصف قرن؛ فهو يراها تتراوح بين ثقافة النهر والبحر ثقافة الوادي والجبال والصحراء (التنوع الثقافي الجغرافي) وهو يراها بحراً ومحيطاً تدفقت فيه واختلطت روافد وتيارات متعددة تداخلت وتشابكت بل تعانقت لتقدم ثقافة فريدة متنوعة قابلة دائما للتجديد والتطوير..

والروافد التراثية للثقافة المصرية المعاصرة لا تعني فقط نعمة الاتصال والترابط بين الفرعونية والقبطية والإسلامية والعربية؛ ولا تتوقف عند أوزوريس ورع وآمون وإخناتون والعائلة المقدسة والإله الواحد الأحد؛ ولكنها كانت ومازالت تعني بؤرة لتلاقي وتفاعل تيارات جاءت مع الاتجاهات الأصلية؛ من الشمال والغرب عبر البحر المتوسط؛ ومن الجنوب عبر النيل الممتد إلى القلب الإفريقي؛ ومن الشرق عبر الصحراء والبحر الأحمر.
هذه الثقافة العبقريّة المتداخلة في نسيج له هويته ومطرازه ولونه الخاص ولديها ظروف ومعطيات تاريخية وجغرافية جعلت من أرض النيل وطننا وموطننا للحضارة والتقدم حيث بدأت الكتابة والمعرفة؛ وجعلتها في الوقت نفسه مركز التلاقي والتفاعل الحضاري..

وهذا الامتداد الثقافي والحضاري المتصل جعل من مصر النظام المركزي الموحد (٦ آلاف عام) النموذج الفريد والوحيد في العالم لا يذانيه في المرتبة الثانية سوى الامتداد الثقافي والحضاري الصيني (٢٥٠٠ عام) الأمر الذي جعل من الثقافة والحضارة المصرية نموذجا فريدا وخالصا في التراكم والاتصال؛ وكانت له بصماته الواضحة والقوية في الشخصية المصرية..

والعقيدة الثقافية المصرية بشرياتها المائي الممتد من الجنوب إلى الشمال يحتضن الناس والحياة حوله، وبيحورها الممتدة إلى الشمال والجنوب والشرق توسع وتفتح الآفاق وتغري العيون والقلوب للتطلع إلى ما بعدها؛ وبمنطقها الإنتاجي النهري القائم على الاستقرار والاتصال والتطور كان لا بد أن تنتج إنسانا متحضرا يعرف قيمة

العمل والجهد والإنتاج؛ يعرف كيف يبذر وأين وكيف يحصد ومتى؟ ويدرك أن من يبذر بالآلام والعرق يحصد بالإنجاح والمسرّة..

إنسان متفتح الذهن والقلب رعته وصاغته وصقلته طبيعة حانية وليست قاسية وأظلمه شمس مشرقة وليست محرقة وأمدته بهواء رطب وليس لافحا ثقيلاً؛ ومياه عذبة تروى عطشه وتروي أرضه وتشيع الخضرة والنماء وتحمي من العوز والجوع.

فخرج إنساناً سمحاً بعيداً عن الحقد والعدوان والتعصب تحمل جنباته مزاجاً جماعياً واجتماعياً؛ يفتح علي الآخر ولا يذوب فيه؛ ويرنو إلي الجديد ويحميه ويطوره؛ ويتعلم من أخطائه لا يغمض العين عن المواقف تحت شعارات ملذنة من الفخر والإدعاءات الكاذبة؛ فتراجعت عنده نسبة الانقسام الشيذوقراني الذي تعاني منه بعض المجتمعات المعاصرة.

إن الحديث عن التاريخ الثقافي لمصر القديمة والوسطى، مصر الفرعونية ومصر القبطية. ومصر الإسلامية والقول بأنها تملك وحدها ثلث آثار العالم المتحضر لا يؤكد ويدعمه سوي تلك الهبة الثقافية، أو ذلك الازدهار الثقافي الذي نعيشه ونصنعه في الحقب الأخيرة من القرن العشرين وحتى يومنا هذا.. وحين نتحدث عن ثقافة مصر المعاصرة، فنحن نتحدث بالفعل عن ثقافة حية متجددة فاعلة ومؤثرة؛ كانت ومازالت هي الأكثر إبداعاً والأكثر عطاءً والأكثر تأثيراً ونفعاً سواء في محيطها الأقليمي العربي أم في مجالها الدولي..

لقد كانت ومازالت الرايات الثقافية المصرية الأصيلة ترفرف بنجاح علي أثار المعركة الفاصلة والتحدي الصعب الذي كسبه المثقفون المصريون في مواجهة تيارات الجهل والتجهيل والتكفير والإرهاب الأصولي تلك التيارات الواردة التي لم تنضج قيمها الثقافية والفكرية بعد.

وكانت ومازالت معركة الثقافة المصرية ودورها هو تأكيد الهوية الثقافية المفتوحة والمتكاملة في مواجهات اتجاهات تحاول فرض صراع الثقافات وحروب الحضارات، فالثقافة المصرية التي أعطت لجميع الثقافات الجذور النابضة هي نفسها القادرة على استيعاب المنتج الثقافي العالمي بمختلف ألوانه واتجاهاته ولتجعل منه نسيجاً متكاملًا تتعازف أنغامه في تنوع

سيمفوني ولا تتحارب أو تتقاطع في نشاط بدائي ويعيدا عن أى أشكال عنصرية أو أى اتجاهات عرقية ودينية.

والثقافة المصرية المعاصرة هي التي أعادت للأزهر دوره ورونقه في إجلاء جوهر الثقافة الإسلامية والعربية الصحيحة في مواجهة الانحرافات والاتجاهات العنصرية والعنصرية والإرهابية الأصولية، وهي التي أعادت احتضان وتجديد كنيستها المصرية بأنوائها القومية الزاهية، وهي أيضا التي تعيد افتتاح مكتبة الإسكندرية وتحى من جديد مركز الحضارة والاشعاع الثقافي في البحر المتوسط كله..

والثقافة المصرية المعاصرة هي التي أخرجت وانتجت اثنين من أبنائها لحصد أعلي الجوائز العالمية في العلوم والآداب في السنوات العشر الأخيرة، نجيب محفوظ وأحمد زويل كما أثرت التراث الفني والثقافي العالمي باسهامات متميزة قدمها مبدعون كبار في هذه المجالات..

والثقافة المصرية المعاصرة هي التي أعادت للكتاب دوره واحتفت به من خلال أضخم مشروعات للنشر وأوسعها وجعلت من القراءة والثقافة والكتاب شعارا مرادفا للخبز سواء من خلال مشروع القراءة للجميع ومكتبة الأسرة، أو من خلال حركة النشر العملاقة في كل المؤسسات الثقافية التي تنوعت إصداراتها في جميع مناحي المعرفة والعلوم.

والثقافة المصرية المعاصرة التي أعادت افتتاح الأوبرا الجديدة، اتصالا بتاريخ عريق جعل من الأوبرا المصرية الأولى (1866) سادس أوبرا في العالم كله، يورخ بها ومعها الأعمال الفنية والأوبرالية العالمية منذ أن كتب لها جوسيبو فردي أوبرا عابدة لتعرض على مسرحها.

والثقافة المصرية المعاصرة هي التي أعادت اكتشاف المدن والآثار التاريخية الغارقة تحت الماء عند خليج أبو قير حيث تجرى الاستعدادات لبناء أول متحف عالمي تحت الماء حيث يختلط الخيال والأسطورة بالواقع الحي لنشاهد أطلانتيس جديدة ومجسدة..

لقد مرت مصر منذ منتصف الخمسينيات في القرن الماضي بثلاث مراحل لكل منها قساماتها وبصماتها؛

مرحلة اليقظة والوعي القومي؛ ثم مرحلة تحرير الأرض والعقل والانفتاح، ثم المرحلة التالية التي نعيشها وهي مرحلة الانساع والانتشار الثقافي والفكري؛ وهي المرحلة التي تهيء الظروف الناضجة للخلق والإبداع والابتكار، مرحلة إعادة اكتشاف الإنسان المصري وتعميق إنسانيته من خلال توسيع مساحة حرية الرأي والفكر والاعتقاد.. وعملية الازدهار الثقافي والفكري وإعادة تأهيل الإنسان المصري الحر والمنطلق تتسار في أهميتها العالمية بالازدهار الاقتصادي والتكنولوجي بل تكاد تكون هي الطريق الوحيد إليه في عالم أصبحت فيه المعلومات وهي قيمة ثقافية هي ثروة القرن الواحد والعشرين والمفتاح الطبيعي للتقدم والنطور.

وإذا كانت هناك دول كبرى تزدهر بما حققته في مجالات الاقتصاد والتكنولوجيا فإن مصر السائرة على الطريق يحق لها أن تزدهر بأنها دولة عظمى ثقافية؛ هذا التعبير الذي صاغه الفنان فاروق حسني بعد أن شهدت ولاية الرئيس حسني مبارك اسقاط الكثير من القيود والسدود التي كانت تقف حائلا وممانعا وكابتاً لحرية الفكر والتعبير والاعتقاد الأمر الذي فتح أمام حرية الخلق والابتكار والفن آفاقاً بلا حدود؛ حيث تتجدد الحياة وتتطلق وحيث يتسيد الإنسان وتعمق إنسانيته.

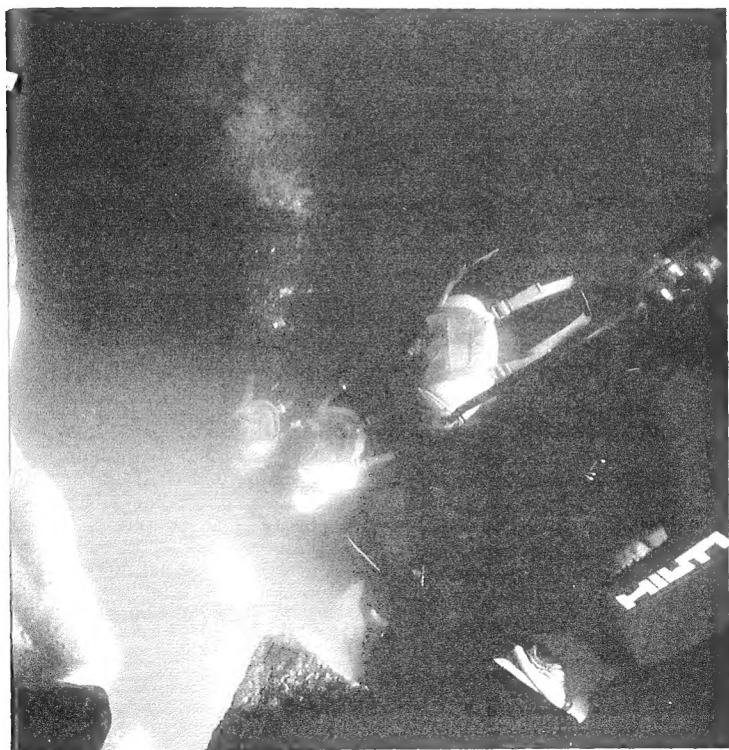
ولما كان من حقنا أن نزهو بمصر الدولة العظمى الثقافية ومن قدرنا أن نعيش هذه المرحلة ونشتبك معها ونسهم في إنجازاتها وجدنا أنه حق لنا أيضاً محاولة إصدار مجلة ثقافية شاملة تواكب هذه العظمة الثقافية وتعكسها وتدفع مسيرتها..

مجلة يحررها المثقفون والمبدعون من جميع الأجيال ومن جميع المدارس الفنية والفكرية، مجلة تعني بالتراث وعينها على المستقبل؛ وترعى الحاضر وعقلها يحلم بالغد؛ لتسمو في تنوعها الخلاقي وتفتح الطريق أمام المزيد من الابتكار والتجديد؛ تتحني وتفتح قلبها وصفحاتها لكل من عمل ويعمل على جعل الحياة أجمل وأحلى وأكثر إنسانية وتوسيع ابتسامة الأمل على وجوه الكادحين المتعبين وتلك فيما اعتقد هي مهمة الثقافة الحقيقية.

عقولكم وقلوبكم وأقلامكم معنا.. وادعوا لنا بالتوفيق،

نخبة النخبة

أحداث ثقافية



الفيلم المزعج ثقافة...
وسخافة الإرهاب وجذوره

إنهم يكتبون عن شيء اسمه
الوطن

المؤتمر الأول للمثقفين
المصريين

المعلم العاشر ومشروعه
الثقافي

مؤتمر أدباء مصر.. أم أدباء
الأقاليم!!!

أزمة بين المثقفين ورجال
الأعمال!

ألمانيا والعالم العربي...
جسر من الفن

مكتبة الإسكندرية..
بين الماضي والحاضر

آثار العالم تحت مياه مصر



الفيلم المزج نقالة... سخافة الإرهاب وجذوره

تخطيط دقيق بل ومذهل في خطف الطائرات وتوقيت ضرب المنشآت (برج التجارة العالمي ومبنى البناجون) والاعتماد على طيارين مدربين وبشكل جيد مع توافر الاستعداد والنزعة الانتحارية كل ذلك يؤكد هذه النقطة النوعية الخطرة في طبيعة الأعمال الإرهابية والتي جعلت من كارلوس المقبوض عليه الآن في السجون الفرنسية والذي كان يعتبر القائد المخطط الذكي للأعمال الإرهابية في عقود ماضية مجرد تلميذ ساذج.

ولعل ذلك يؤكد الأحاديث التي ردها كثير من الطماء المختصين أنه بعد انفراط عقد الثنائية القطبية والتوازن النفسي الذي كان موجوداً بين القوتين العظميين؛ فإن انتشار الحركات والانتماءات القائمة على أسس عرقية وعنصرية ودينية سيمثل ظاهرة خطيرة بعد انتهاء الصراع الأيديولوجي الفكري الذي كان قائماً..

كما أنه مع تطور هذه الصراعات فإنه من الطبيعي أن تسعى هذه الجماعات الإرهابية لتملك بعض أدوات الثورة العلمية والتكنولوجيا خاصة في مجال أسلحة الدمار الشامل وبشكل أخص السلاح النووي..

وعمليات التهريب الدولية التي تجري والقبض على عشرات من الذين ينتمون إلي الجماعات الإرهابية وعصابات الجريمة المنظمة يهزّون مواد خطيرة مثل البورانيوم والماء الثقيل والتي تدخل في إنتاج القنابل النووية تعظم المخاطر التي يمكن أن يمتثلها الإرهاب في المستقبل.

الأمر الثاني الذي تطرحه هذه المسألة التي جرت على الأراضي الأمريكية هو ضرورة وجود تكاتف دولي لمواجهة الإرهاب والجماعات الإرهابية التي تقوم على أسس عرقية أو عنصرية أو دينية بعيداً عن استثمارها لصالح هذه الدولة أو تلك، وبعيداً عن الأزدواجية في المعايير والأحكام. وليس ببعيد أن بعض الدول الكبرى؛

استلهمت الطائفة الأولى. ومن لم يصدر عنه صرخة مائعة ملأت عيونهم الدهشة والحسرة وهو يري أبراج المركز التجاري العملاقة وهي تنهار تماماً لتظل مانهاتن وتضال الحرية والمدينة كلها بسحابة صرخات لم تسمعها العشرات والآلاف من الأبرياء الذين تمزقت أشلاؤهم مع الحديد المنصهر والأسمنت والطوب والجدران المنهارة من أعلى بناء في العالم كله.

إن الدراما والفانتازيا التي اختلطت بهذا العمل الذي جري جزء كبير منه أمام عيون الملايين في العالم كله أجري صدمة مائلة للجميع وليس فقط لأهالي نيويورك وواشنطن أو لسكان الولايات المتحدة وحدها.. فقد رأي الجميع رؤية العين وسمعوا بأذانهم وتابعوا بقولهم ووجدانهم ما جري لحظة بلحظة..

ولعلي لا أكون مبالغاً أو متجاوزاً للحقيقة إذا قلت أن الجميع على اختلاف آرائهم وأفكارهم وأعمارهم وأجناسهم، وبعد أن راحت الصدمة أو هدأت؛ وبعد القدرة على التقاط الأنفاس، قد توصلوا إلي بعض النتائج والملاحظات وإن اختلفت السعيرات والتوصيفات والطريقة حول ما جري.

فلم يعد هناك من لم يدرك أن هذا العمل الإرهابي الذي راح ضحيته عشرات الآلاف من القتلى والجرحى من الأبرياء بمثل نقلة نوعية وخطرة للوسائل والأساليب الإرهابية السابقة..

لقد كانت هذه الأعمال الإرهابية في أقصى صورها تتحصر في خطف الطائرات وتفجير بعضها أو تف بعض الأماكن المحدودة أو حجز الرهائن أو اغتيال بعض الشخصيات السياسية أو الاقتصادية ولم يكن الأمر في مثل هذه الحالات في حاجة إلي استخدام تقنيات عالية أو رسم الخطط العسكرية الدقيقة.

ولكن ما جري في نيويورك وواشنطن من

سيظل ما جري في ١١ سبتمبر في كل من نيويورك وواشنطن ماثلاً في الأذهان وكأنه فيلم من أفلام الإثارة والغمم والخيال العلمي المزج الذي حفلت به السينما الأمريكية.

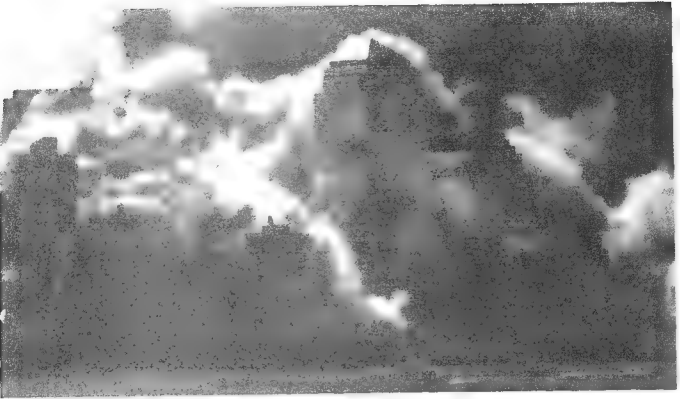
وأزعج أن الكشـيرين؛ بما في ذلك الأمريكيون أنفسهم والذين تابعوا أحداث هذا الفيلم الواقعي والشهير والمأساوي في نفس الوقت وعلى الهواء مباشرة؛ جرت في عقولهم ووجدانهم وبشكل عفوي مشاهد من أفلام هوليودية كثيرة.

إن علامات الفزع والخوف ارتسمت على وجوه أهالي نيويورك وهم يهربون في الشوارع وناطحات السحاب تنهد ورملاً المدينة كلها بالرماد والغبار والدخان والهلع صورة أكثر واقعية وإثارة بكثير من مشاهد حملها فيلم يوم الاستقلال الذي صور كارثة من هذا النوع تعرضت لها أكبر مدينة أمريكية ومصدر اعتراف وفخر الاقتصاد الأمريكي.

بل لعل الكثيرين تذكروا سلسلة أفلام جيمس بوند أيام الثمانينات والصراع المحتدم مع المعسكر الآخر حين كان هذا البطل الأسطوري الأمريكي قادراً على التغول في أعماق المؤسسات الحيوية للخصم وتدمير هذه المنشآت والخروج سليماً معافى في النهاية..

علي أن جيمس بوند هذه المرة لم يكن أميركياً؛ ولم تكن الانفجارات والانهدامات علي أرض الغير ولم يكن الأمر مجرد صور حادثة تداخلت فيها المعرفة التقنية مع القدرة الإخراجية والخيال الجامع مع بعض القواعد العلمية والفنية؛ بل كانت واقعا حيا متحركاً يحمل الألم والأسى والصدمة..

فمن لم يصبه الفزع وأعصر عيبيه وهو يري علي شاشات التلفزيون الذي كان يقدم علي الهواء مباشرة؛ تلك الطائفة المجهنة التي قامت بدور كاملة ومفاجئة وصعبة لنصلمد بالفرح الثاني لمركز التجارة العالمي في نيويورك بعد أقل من عشرين دقيقة من



الأسبق تعلقاً على الأحداث الأخيرة..

فالتعاون الإسرائيلي المتصل على الشعب الفلسطيني والأساليب الوحشية اليهودية التي يمارسها الجيش وسلطات الاحتلال الإسرائيلي ضد شعب أعزل كل جريمته أنه يدافع عن حقه في أرضه التاريخية لإقامة دولته المستقلة... أنيس ذلك إرهاباً حقيقياً..

أيضاً الفقر والعوز والجوع الذي تعيشه بلدان إفريقية وآسيوية خاصة أفغانستان والصومال والكونغو نتيجة سياسة بعض الدول خاصة الولايات المتحدة ومعها الشركات المتعددة الجنسيات في السيطرة على القرن الإفريقي ومنطقة البحيرات الكبرى وسط إفريقيا أو خلق حزام أمن ضد الصين في وسط آسيا

إن هذه التبريفات والتي تمثل مظاهر العدالة المفقودة في عالم اليوم والدور الذي يلعبه رجل المولدين الدولي الأمريكي ، لايعرف بالسلطة والهيمنة والسيطرة العالمية، كتيب من عوامل بئس وعجز عن تحقيق تعدد تقدم "رضيه حقيقى لتفريخ الإرهاب والإرهابيين..

فهل يملك العالم حقاً الشجاعة والجرأة لمحاربة الحذور الحقيقة للإرهاب؛ أم ستدخل معه مزبلة من العنف والضعف المصائبين الإرهاب "تسري والإرهاب السري..

المحرر

مؤتمر دولي لمناقشة قضية الإرهاب والخروج بموقف موحد لمحاربه وعدم ابواء الجماعات الارهابية أو استثمارها .

أما الملاحظة الأخيرة فيفض النظر عن الحديث عن الانتقام وإعلان الحرب وما يسمى بالدفاع عن شرف أمريكا وعظميتها وسيادتها، فإنها كلمات يمكن فهمها في إطار الصدمة والانفعال ولكنها لا تقدم تفسيراً أو حلاً للمشكلة..

فالانتقام ممن؟ وإعلان الحرب ضد من؟؟..

وحسب لو أمكن التوصل إلى التسويات عن الأحداث الأخيرة والعصاة عليهم؛ فإن ذلك لن يمنع تحركات أخرى ومجموعات أخرى، بنصائح أخرى وفي اتجاه آخر. من ربما كان حطر الإرهاب النووي، وهو حتمال قائم هو التسليح والنصعد المتفان من جانب هذه الجماعات..

وأنا هنا استعبد بعض التلغيفات والأفكار التي طرحها مطعون وشخصيات لهاوزية في أوروبا وأمريكا نفسها حتى يطالبون بالعمل الحاد على حل الأزمات والمشاكل الساحبة والمتنمئة على أسس عائلية وحكيمة وهذا ما قال به جوني تيلز رئيس وزراء بريطانيا وما ردهه كلاوس كينيكيل وزير خارجية ألمانيا والولايات المتحدة بشكل خاص قد حاولت في فترات معينة استثمار بعض القوى الإرهابية

وليس بيسعيد أن بعض الدول الكبرى؛ والولايات المتحدة بشكل خاص قد حاولت في فترات معينة استثمار بعض القوى الإرهابية لصالحها عن طريق التمويل والتدريب والأحقاء وتؤكد الكثير من الوثائق أن أمريكا كثيراً ما قامت بمساعدة وتمويل عمليات إرهابية راح ضحيتها الكثير من المدنيين الأبرياء مثلما جرى في انقلاب شيلي الدموي على يد الجنرال بونيشيه في السبعينات (نصف مليون قتيل ونصف مليون مفقود) ومثلما جرى في انقلاب اندونيسيا الاستثنائي الذي قام به الجنرال سوهارتو (مليون قتيل ومليون مفقود) بل إن الولايات المتحدة نفسها أقامت المعسكرات لتدريب وتمويل وتسليح المجهدين الأفغان وجماعات ابن لادن وطالبان متى كان ذلك يخدم مصالحها في أفغانستان، بل أنها مولت الجهات التي ترعى بعض الاتجاهات الدينية الأصولية والمتطرفة التي تخدم مصالحها سواء كانت هذه الاتجاهات مسيحية أو يهودية أو إسلامية أو حتى بوذية وهندوكية..!

ولعل الذين قاموا بالاستثمار المرحلي للعمليات الإرهابية يدركون الآن أن إخراج الفعريت من المقع لا يعني بالضرورة القدرة على التحكم فيه وتوجيهه ضد الخصوم؛ ولعلنا مارلنا تذكر المسببات المتكررة الضائعة التي خرجت من مصر والجزائر تطالب بعقد

إنهم يكتبون عن شيء اسمه الوطن

١٩٦٧.

وفي رسالة أرسلها «درويش» إلي رفيق الدرب الشاعر سميح القاسم ونشرت في مجلة «الكرمل» الفلسطينية بمناسبة بلوغ سميح من الستين يقول فيها «في السجون، تعلمنا أول دروس النقد، أدركنا أن الشعر ليس بريئاً إلي هذا الحد، فهو إذ يسمى المكان الكائن، وهو إذ يسمى فلسطين باسمها الأسطوري والواقعي، يصبح جزءاً لا يجزأ من مشروع حرية لا شفاء منها..»

معرفة الآخر

أما الشاعر سميح القاسم فقد نفي في حوار أجرته معه قناة المستقبل اللبنانية أن يكون شعراء المقاومة في فلسطين قد حققوا شهرة لا يستحقونها بمجرد أن أساءهم قد برزت في أعقاب نكسة ١٩٦٧، وأضاف «لنا أنصاف آتية أو عمالقة وكل هذا كال دفاع عن حقنا..»

وعن سؤال عما إذ كان يتوقع انطفاء شهرته هو وزملائه من شعراء المقاومة بمجرد استرداد الأرض المحتلة. أجاب القاسم قائلاً: «فليذهب كل الشعر إلي الجحيم وتعود الأرض، وسخر سميح القاسم من المزارع التي تقول إنه كان ضابطاً في الجيش الإسرائيلي وقال: إسرائيل أنكي من أن تعطيني ضابطاً في جيشها، والرتبة العسكرية الوحيدة التي حصلت عليها منها هي رتبة نمر مسحون، وقد منحت لي حين كنت مسجوناً في معسكرات الاعتقال الإسرائيلية التي يديرها الجيش..»

هدير الكناية

وإذا كانت الأرض بناسها وطينها ورزعا وبراعتها الأولى هي محور الوجود الشعري لشعراء الأرض المحتلة بدءاً من إبراهيم طوقان وفودي طوقان وتوفيق زياد وانتهاء بالجيل الحالي من الشعراء الشباب وجيل



وحدث نفسي وأنا أعبر عن ذاتي الواحدة أعبر أيضاً عن ذات جماعية، وعندما استعيد ذاكرتي الفردية أجد أنني استعيد ذاكرة جماعية، عندما أكتب تاريخي الشخصي - الآن - أجد نفسي أروي تاريخ أرض وتاريخ مجتمع وتاريخ احتلال حصار علي هذه الأرض.. القصيدة الفلسطينية ليست خارجي.. هي ذاتي..

وإذا كان درويش يربط قصيدة الشعر بمواراة كبيرة مع قصيدة الكباش الإنسانية بطريقه المكاني والزمني فإنه يرفض - في الوقت نفسه - قصيدة الناطير في نمط واحد فهو يؤكد أنه لا يجب أن يغط بصغة أوقاف بأنه شاعر مغرورة أو ثورة أو شاعر أرض محتلة عهذه كلها تسميات جاءت بناحاً لعماءات بعيدة عربية لمحرمة من الشعر في دخل الأرض المحتلة خاصة بعد نكسة

إذا كان الأدب الإسرائيلي الحديث يقوم علي بعض التناقضات والاشكاليات الكامنة في النموذج الصهيوني كما يؤكد ذلك د. عبد الوهاب المسيري في «سيرته الذاتية» من خلال دراسته العميقة عن أهم شاعرين صهيونيين «حاييم نحمان بياليك» و«شاول شرنخوفسكي» حيث تتبدى في كتابات هذين الشاعرين روح حلولية وثنية عميقة وكلاهما تأثر بنتيجة شأنهما شأن كثير من المفكرين الصهاينة، من ناحية أخرى يغلف صاندهما دياباجات لا تستند إلي أي أساس في عالم الإنسان أو عالم الطبيعة، بالإضافة إلي الإبهام الصهيوني الأدبي تجاه ما يسمى بـ «التراث اليهودي» فالكثير من الأدباء يصدرون عنه باعتباره يهودياً ولكنهم يرفضونه باعتباره «تراث المنفي»..

فيأحساس الأدباء الاسرائيليين بقضية الوطن إحساس عتي كما ينسدي ذلك في كلمات الشاعر حاييم حوزي حين أشار إلي ما سماه «مركب اسحاق» وهو أن الإنسان الإسرائيلي يولد وفي داخله السكين الذي سينمعه، كما يدور حوزي أن الإسرائيلي لا يرنو في فهو بطال دائماً بالمزيد من الدفائ وصناديق تار الموني كما لو كانت أرض إسرائيل آية تار بدنة..

علي القصيص - ساماً - جاء الأدب الفلسطيني المعاصر عن قضية الوطن حيث انصهرت الذات المدعاة في الآخر المرني في مونة هي اسمه بالمتبولوجي، لكنك سجرة الكائن الجمعي وهذا ما يؤكد الشاعر الكبير محمود درويش حين يقول في أحد حواراته أننا نتاح طرره في الإنشائي، وطروفي الاجتماعي. وبالتالي نأله مع إلي القصيدة الفلسطينية، ولم خلق القصيدة الفلسطينية، أنا



وقنينة حبر
أنا لا أملك حتى خبز يومي
وأنا بالكاد أشبع
أنا أملك إيماني
الذي لا يتزعزع
وهوي يكتسح الكون
لشعب يتوجع

عيد عبد الحليم

علي صفحته نشيد البقاء لأطفال المجاعة
ولكل من، من قال لا، في وجه من قالوا:
نعم.
وليس أدل علي ذلك من قول توفيق
زياد:

أنا إنسان بسيط
لم أضع يوماً علي كتفي مدفع
أنا لم أضغط زناباً - طول عمري -
أنا لا أملك إلا بعض موسيقي
توقع

ريشة يرسم أحلامي

الوسط عبد الناصر صالح وعادة الشافعي
ومروان زقطان وعلي الخليلي وسامر خير،
ومريد البرغوثي والمتوكل طه وغيرهم، فإنها
أوجدت ما يمكن أن يسمى بالذاتقة العامة
للحكة الحرة.

قلم تعد أنا الشاعر تقيم داخله وحده، بل
صار في وسعها أن تكون مشهداً عمومياً ينير
للغامدين طرق المقاومة، حيث تحولت
موسيقي الشعر إلي أجراس ميلاد تدق في
جزر الصمت مطلة عن حياة آتية لا محالة،
فقد ألقيت في بحار الشعر أحجار مقدسة
معمدة بماء الأمل، فتحرك الموج عفاً، كاتباً

المؤتمر الأول للمثقفين المصريين

١٩٨٤

مصر والمهمة بشلون الثقافة للمشاركة في المؤتمر علي مدار أيامه الأربعة في محاوره المختلفة وهي:

أولاً: التوجهات الفكرية في المجتمع المصري وتناقش ثقافة النخبة وثقافة الجماهير والهوية الثقافية والكوينية.

ثانياً: آليات العمل الثقافي وتدرس ثلاث موضوعات هي الدولة والثقافة والتنسيق بين اللوزارات العاملة في مجال الثقافة واقتصاديات العمل الثقافي.

ثالثاً: المنظمات الثقافية في المجتمع المدني وينقسم هذا المحور إلى ثلاثة موضوعات فرعية تناقش واقع المنظمات والجمعيات الأدبية والثقافية في مصر والمشكلات تواجهها والتنظيم الثقافي لجماعات المثقفين ونظام التأمين الاجتماعي والصحي علي العاملين في المجالات

تنشط في هذا المجال بما يزيل ما يواجهها من عقبات ويسد ما بها من ثغرات ودراسة القوانين التي تنظم العمل الثقافي والفكري والعمل علي تكوين رأي عام يسعى لتعديلها بما يحفظ الحقوق الأدبية والمادية للذين يعملون في هذا المجال ومن بينها حقوق التأليف والإبداع والتنظيم بما يصون - كذلك - حريات الإبداع الثقافي والفني والفكري والبحث العلمي وحريات الرأي والتعبير والنشر والاعتقاد التي يضمنها الدستور.

وقد وجهت اللجنة التحضيرية ندعوة لثيمات الخمسة بالعلم الثقافي مثل اتحاد الكتب واتحاد المسرحيين وشعاع الثقافية للاحزاب السياسية والجمعية التاريخية ونحسب انشغافه والأعلام محلي الشف ونسوري ومراكز البحث ، هذوع المنظمات نداسه ونعزبه انجمنه في

الثقافة لا تزدهر إلا بالاختلاف.. والمثقفون لا يبدعون تحت أسنة الخلاف. ومن هنا تأتي أهمية الدعوة للمؤتمر الأول للمثقفين المصريين الذي يسعى لطرح قضايا ومشكلات الثقافة المصرية وتحدياتها للنقاش حفاظاً علي حق المثقف في الاختلاف فكرياً وإبداعياً وحق الثقافة في الاتفاق الجماعي بين المثقفين علي مواجهة العقبات التي تعوق مسيرتها وقد عقدت اللجنة التحضيرية العليا للمؤتمر اجتماعات متعددة لمناقشة أهداف المؤتمر وبرنامجه وتقرر عقده في النصف الأول من شهر يناير القادم علي أن يكون هدفه الأساسي محاولة التوصل إلي قدر من التوافق العام بين المثقفين المصريين علي اختلاف تياراتهم ومدارسهم وأجيالهم حول الحد الأدنى المشترك لأساليب مواجهة المشكلات التي تتعرض لها الثقافة المصرية واحترام حق الاختلاف فيما يجاوز ذلك وإحياء وتنشيط

منظمات المجتمع المدني العاملة في المجالات الثقافية وتوحيد جماعة المثقفين المصريين علي أساس الاعتراف بحق الجميع في الاستقلال والتنوع وإدارة حوار بناء بين المنظمات الحكومية التي تعمل في مجال الثقافة وبين المنظمات غير الحكومية والشخصيات التي



التقافية.

رابعاً: **قضايا الحقوق والحريات** عبر أربعة موضوعات هي تشريعات العمل الثقافي وحريات الإبداع والبحث العلمي بين الدستور والقانون وحقوق الملكية الأدبية والفنية وآداب الحوار الثقافي.

خامساً: **قضايا أداء المؤسسات الثقافية** وتطرح للنقاش من خلال اثنتي عشرة مائدة مستديرة تتناول الموضوعات التالية من زاوية مشكلات الواقع وأفاق المستقبل وهي صيانة وترميم الآثار والسينما والثقافة الجماهيرية والوثائق والمخطوطات، والكتاب والنشر والموسيقى والأوبرا والباليه، والمسرح، وثقافة الطفل والفنون التشكيلية، والمكتبات، والفنون الشعبية، والعلاقات الثقافية بين مصر والعالم.

وتساهم قطاعات الوزارة بإعداد تقارير تتضمن المعلومات الأساسية عن العمل الثقافي في مصر كل في مجالها لتكون متاحة في أيدي المشاركين في المؤتمر الذين تم اختيارهم لإعداد أوراق خاصة للمؤتمر تفتح باب النقاش

مع الحضور وقد وجهت الدعوة لعدد كبير من مفكري وأدباء مصر للمشاركة في إعداد هذه الدراسات ومهتم الأساتذة والذكاوة، مراد وهبة والسيد ياسين ومحمد السيد سعيد ومحمود أمين العالم وإسماعيل صبري عبدالله ومحمد الجوهري وسلامة أحمد سلامة ومحمد سليم العوا وفحي عبدالفتاح ومصطفى الفقي وأحمد كمال أبو المجد ومحمد سلاموي ومصطفى نبيل وجيهان رشتي، وجلال أمين وجريدة عبدالخالق، وإسماني فتنديل وعبدالرؤف الريدي وصالح عيسى وسهير فريد وملي ذو الفقار وجمال البنا ومحمد نور فرحات وحمام لطفي وأحمد أبو زيد وفهمي هويدي وعلي أبو شادي، ويونان إبيد رزق وسهير سرحان ويوسف زيدان وألفريد فرج ونهاد صليحة وأحمد دوار وفاروق خورشيد وأحمد مرسى ومولاد حنا وغيرهم.

ولاتاحة الفرصة لمناقشات موسعة تقرر أن يستغرق المؤتمر أربعة أيام علي أن يعقد في اليوم الأول جلسة إجراءات للتسجيل وتوزيع الأبحاث

واختيار اللجان والاستماع إلي الكلمات علي أن يعقد المؤتمر جلستين يومياً للمناقشة العامة، جلسة صباحية وأخرى مسائية وتناقش في هذه الجلسات المحاور الثلاثة الأولى، وتعقد مجموعة من الموائد المستديرة لمناقشة القضايا النوعية في العمل الثقافي التي يتضمنها المحور الرابع وتعقد الجلسة الختامية للمؤتمر في مساء اليوم الرابع حيث يتلي البيان الختامي ويطرح للنقاش، ومن أجل توسيع دائرة المشاركة في الإعداد للمؤتمر تقرر أن تتولي اللجنة التحضيرية تنظيم عدة لقاءات مع المثقفين في اتحاد الكتاب واتحاد النقابات الفنية ونقابة الصحفيين ونقابة التشكيليين، كما ينشر مشروع برنامج المؤتمر مع دعوة المثقفين للمشاركة بالرأي حوله قبل بدء المؤتمر.

يبقي بعد اكتمال الشكل أن يسعى المثقفون لاكمال المضمون حفاظاً علي الثقافة المصرية التي تمتد بحق إسهامها الأول- والأكبر- في حوار الحضارات الذي يفرض نفسه علي العالم بمنطق البقاء للأصلح!!

المحرر



المعلم العاشر ومشروعه الثقافي

وأنا الآن علي بعد خمسين عاماً من أوراق العمر استرجع هذه الأحداث في تأمل حزين. ورغم خمسين كأساً من العلم جرعتها حتي الثمالة، لست نادماً علي اختيارات حياتي، ومع أنني اقترب من القبر ولا أملك شيئاً من متاع الدنيا غير لقمتي ومسترني ووفاء الشباب من قرأتي علي تصاقب الأجيال..

كانت هذه الكلمات آخر ما قال لويس عوض قبل وفاته ولا أحد يعرف هل كان سيغير كلماته تلك إذا شارك في ندوة «الجلس الأعلي للثقافة» عن مشروع لويس عوض الثقافي؟!

يبدو أن المعلم العاشر كان في حاجة - ماسة - لعقد ندوة كهذه تعيد إليه وقاء الشباب من قرائه وحسين الأسانذة من نظرائه.. وهو ما حدث بالفعل علي مدار ثلاثة أيام اجتمع فيها التلاميذ والأسانذة من مصر والعالم العربي لإعادة النقاش حول مشروع ثقافي يختلط فيه الشعر مع المسرح والرواية والنقد الأدبي والاجتماعي والثقافي والسياسي ليتجسد نهراً منفرداً للإبداع يحمل اسم لويس عوض، ورغم هذا الانفراد جاءت محاور الندوة خير تجسيد لتعدد لويس عوض نفسه تناولت الجلسات التي امتدت علي مدى ثلاثة أيام مسيرة المعلم العاشر مفكراً ناقداً وباحداً عن الحق والحقيقة..

توفي البعض عند بلوتولاند في محاولة لتعظيمه شاعراً وهو لم يكن كذلك، وراح البعض يبحث عن الراهب ليقدّم لنا لويس عوض المسرحي، وآخرون توقفوا عند حسن مفتاح أو المعافاة لتأكيد لويس عوض الروائي، ورأى آخرون في مذكرات طالب بعثة ثورة اللغة وثورة في كتابة السيرة الذاتية ومفعمّة طبيعية لأوراق العمر..

ولكن لويس عوض الذي كان كل ذلك،

كان وسيظل في البداية والنهاية الفكر الموسوعي الشامل الذي لمتك شجاعة البحث عن الحقيقة، وامتلك شجاعة القول بالحقيقة والجهار بها وامتلك أيضاً القدرة علي حب الحياة والدفاع عنها ودفع اللعن ومواجهة اللعن والاضطهاد والفصل والاعتقال بل أحياناً صكوك العرمان من الدين أو الوطنية، تلك التي كان يصدرها ومازال بعض باباوات الحقيقة المطلقة والذين نصبوا أنفسهم المحدثين باسم الرب أو الوطن.

كسب لويس عوض الرواية والمسرح والشعر والكتب من النقد الأدبي والاجتماعي السياسي، وكانت كل هذه الرفوف تتدفق في مجري فكري أصيل وجديد قدم لنا الفكر الفاعل.. فحن في واقع الأمر أمام مفكر أحب الحياة والبشر وعكس ذلك في كل إبداعه وخطواته العملية رفع شعارات جميلة جعلها بمثابة المقصمات في منهجه وهي أن الحقيقة لا بد وأن تقال ولا يكفي بالعلم بها، وإن الحرية منهج وممارسة.

وقد حاول أن يمارس نظريته وفكره في الحرية والعدالة الاجتماعية، ومن أجل ذلك تنازل أو أجبر علي التنازل عن الكليو حتى من حريته الخاصة، وارتبط مشروع لويس عوض الثقافي ومن البداية بالمشروع الاجتماعي وارتبط الأثنان بمجري الحياة السياسية وتطوراتها..

فهو لم يكن أبداً مفكر البدر الماحي، أو أستاذ الكرسي الذي يفرق في الأصاوير الأكاديمية رغم قدرته الفائقة في ذلك لم يكن مجرد مبدع أوحني مبشر بأفكار وقيم جديدة تؤكد إنسانية الإنسان وتعلي مقامه ولكنه كان مع هذا وفوق كل ذلك هذ المفكر الفاعل والمقاتل والعالم بالند والصانع له.

كانت نزعة الأولي منذ أواخر الثلاثينات هي الاشتراكية الديمقراطية تربط بين الفكر الماركسي، ومخططات التنوير وتزجج العمل الاجتماعي بالمفاهيم الديمقراطية والتي قد

تصل في بعض الأحيان إلي المفهوم الليبرالي المطلق..

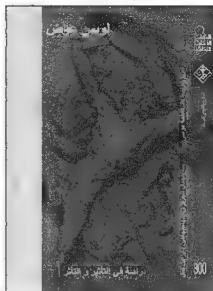
ولعل ذلك هو الذي أجري علي مشواره الفكري نقلات صحية وضرورية في أواخر الأربعينات انتقالاً من التفسيرات التقليدية والنمطية للاشتراكية والماركسية والجمود والعقائدي والفكري الذي شابهه والذي نراه واضحاً في المقدمة التي كتبها لديوانه بلوتولاند سنة ١٩٤٧، إلي ما أطلق عليه هو نفسه بالإنسانية الجديدة التي شرحها في مقال له في الرسالة الجديدة في أبريل سنة ١٩٥٤.

وهذه الإنسانية الجديدة بأبعادها السياسية (الحرية والديمقراطية) وأبعادها الاجتماعية (الاشتراكية والعدالة الاجتماعية) هي التي جعلته ينتقل من حقوق المصنفين للثورة الجديدة (١٩٥٢ - ١٩٥٤) التي عمل وكتب في مصيبتها الجديدة في ذلك الوقت (الجمهورية) إلي موقف الناقذ والمعارض للأشكال الفردية والكتاتورية في الحكم والتي أدت إلي فصله من الجامعة الجديدة.

وظلت إنسانيته الجديدة أوتوليغته الاشتراكية الخاصة هي المنار الهادي له في كل إبداعه وأعماله وأفكاره طوال الفترة اللاحقة في الستينات والسبعينات والثلاثينات..

وكانت أوراق العمر - أجمل أعمال السيرة الذاتية بعد أيام طه حسين آخر إبداعات هذا المفكر المبدع المناضل والفاعل.. ويقدم لنا صورة عصرية من برميثيوس سارق النار المقدسة من لاهة الألبم وصانع المعرفة والتمرد السائر الباحث عن الأفضل ليعمق إنسانية الإنسان.

وهكذا تواصلت الندوة تحكي عن المعلم العاشر ومشروعه الثقافي المتكامل، وبأفلام وأفواه تتوعدت في أجيالها وتوعدت في مشاريعها وأهدافها ومدارسها الفكرية ليضم سجين متفقا مصرياً وعربياً فمن محمود العالم وأحمد عبس صالح ورفقي عبدالفتاح ولعي



المطبخي الذين عايشوه وصادقوه وزاملوه إلي
حامد أبو حمد وعبدالرحمن أبو عوف وعزة
بدر وشعبان يوسف، وعبدالعزیز مرافي
الذين قرأوا له وتعلموا منه وراحوا يحاربون
بسيوفه ومنهجه.

لقد مات لويس عوض وهو لا يملك من
متاع الدنيا غير اللقمة والستر، ولكن ثراءه
الفكري والثقافي يعتبر من أغني ما خلفته
الثقافة المصرية المعاصرة... ويا لها من ثروة
لا تقدر!!..

المحرر

بعد انتهاء دورته السادسة عشر مؤتمر أدباء مصر.. أم أدباء الأقاليم!!؟

٢٠١١



هل تكفى ستة عشر دورة لفعاليات مؤتمر أدباء مصر فى الأقاليم لاثبات إنه مؤتمر «لأدباء مصر» لا «لأدباء الأقاليم».. سؤال انتظرت الثقافة المصرية رده مع بدء الدورة الجديدة للمؤتمر من ١٥ إلى ١٧ أكتوبر الماضى فى عاصمة الثقافة المصرية لعام ٢٠١١، الفيوم..

ويمكن التأكيد على وجود نصف إجابة لهذا السؤال قبل بدء المؤتمر جاءت عبر اختيار الأمانة العامة للمؤتمر موضوعاً قومياً ليشغل المحور الأول من الأبحاث وهو الأدب المصرى وتحديدات العصر ويعكس الاختيار شعوراً بأن أدباء الأقاليم تخطوا مرحلة المرافقة الأقليمية وتيقنوا من ضرورة الانتماء لثقافة الوطن ككل بعيداً عن المحاولات السابقة للعب على الانتماء الاقليمى بحثاً عن مكاسب تضطر الادارات المركزية لتوفيرها هرباً من الشعور بالظلم الواقع بالفعل على النشاط الثقافى خارج العاصمة ولكن أدباء مصر فى الأقاليم شعروا بالفعل أن هذه المكاسب المادية طغت على المكاسب الأدبية وأن المستفيد الأول هم «أنصاف المواهب الذين لا يشعرون بخرج استعطاف الآخرين لتعويضهم عن إقليميةيتهم ولذلك حرص أعضاء الأمانة على تأكيد هويتهم كادباء لمصر وسعوا لمناقشة القضايا الكبرى التى تشغل الوطن وهو ما بدأ واضحاً من موضوعات المحور الأول للمؤتمر والتى ناقشت قضايا الأدب والثقافة العلمية وندوات المعلومات وتوظيفها وضوابط الكتابة البعدية بين المنهجية والاشاعية ومسعمل النشر وقضايا المعاصرة كحداية حرية المدع وحرية الأحرر والنشر الورقى والنشر الالكترونى وسبل مواكبة أنبات البشر المعاصرة وكانت الثمرة الأولى لنصف الإجابة هى نصيفر أدباء ونقاد الأقاليم مع



باستيعاب إبداعات أدباء مصر في الأقاليم والاهتمام بالثقافة العلمية والترجمة ومحاولة تعميم استخدام التقنيات الجديدة في النشر الإلكتروني.

تبقى مصداقية النصف الآخر من الإجابة كاملة في لاداء الأقاليم خاصة وأنهم مطالبون باتخاذ قرارات صعبة أولها تعديل اللائحة التي تحكم العمل داخل نواى الأدب وقصور الثقافة وثانيها الوصول لصيغة حضارية تحافظ على مشروعات النشر الإقليمية والمركزية وأخيراً إعادة مناقشة دور الثقافة الجماهيرية خلال للفترة القادمة ودور المؤتمر نفسه وكيفية تطويره شكلا ومضمونا وهذه القضايا - كلها - محك للاختبار سكتناص فيه القوى المستفيدة من المرافقة الإقليمية مع الديارات المدافعة عن البعد الإقليمي ويبدو أن الجانب الأخير أكثر قوة بعكس الأول، الأعلى صوتاً، ويستبقى الحلول النهائية للقضايا مرهونة بالقدرة على إقناع الجمعية العمومية في الدورة القادمة بضرورة - أو خطورة - التغيير!!

عمرو يوسف

إلى وجود ارتباط شرطي بين الحرية والالتزام والمسؤولية يجب على السبدع والسلطة والجماعة الاتفاق عليه وجاءت كلمات الأدباء معبرة عن ضرورة الالتزام بالحرية مع الوضع في الاعتبار بأنها غير مطلقة وإنها مرهونة بعدم الاعتداء على حريات الآخرين. وفي السياق نفسه جاءت ندوة «النشر الإلكتروني، بمثابة إخلالة على تحديدات العصر فقد أشار د.غنى عبدالحق إلى ضرورة التفاعل مع منجزات العصر كالإنترنت والحاسب الآلي دون الرضوخ لمزاعم تشويه هويتنا مؤكداً أن الثقافة العربية قادرة على أن تتعامل بحرية مع المتغيرات التقنية لتجديد شكلها وأكد د.محمد فحى على أهمية لارتباط بين الثقافة والطم باعتبارهما مفاح التجديد الحقيقي لثقافتنا العربية وطالب الشاعر أحمد فضل شبلول بدراسة المتغيرات الطارئة على الأشكال الإبداعية المعاصرة نتيجة لاختزال اللغة على شبكة الإنترنت وحذر من تعرض اللغة العربية لمتغيرات مفاجئة خلال الفترة القادمة .

ولفت الانتباه «اتحياز الأدباء - في الأقاليم - لأول مرة لفكرة «المغامرة، الإبداعية عن ثقة بقدرتهم على البقاء بدون خسائر في معترك حوار الحضارات الذي يدجلى ثقافياً على شبكة الإنترنت.

وجاءت توصيات الدورة السادسة عشر للمؤتمر للتأكيد على الهم المصرى العام بمواصلة الرض لكافة أشكال التطبيع مع العدو الصهيونى ورفض للهجة الشرسة وغير المتكافئة التي يشنها التحالف الأمريكى البريطانى على الشعب الأفغانى بزعم مقاومة الإرهاب، وإدانة التطويق الأمريكى بتوسيع نطاق الدوران ليشمل دول عربية وإعلامية أخرى، وطالبات للتوصيات برفع الحصار عن العراق.

وثقافياً أشادت توصيات المؤتمر بالدور التنويرى لمشروع مكتبة الأسرة وطالبه

أدباء ونقاد مصر في قائمة للباحثين تلقى الضوء على انتشار رقة المنهجية البحثية في كافة قرى مصر، فمن المنيا يشارك د. جمال الصلاوى ومن الشرقية عزازى على عزازى ومن الاسكندرية أحمد فضل شبلول ود.محمد أبو الشوارب ود. محمد حافظ دياب ومن القاهرة د. رمضان بسطاوى ود. مجدى توفيق وذهاب رئاسة المؤتمر للمعلم الكبير د. أحمد مستجير في إشارة واضحة إلى إيمان أدباء مصر بضرورة اللجوء لمظلة العلم!!

أما النصف الآخر من الإجابة فقد جاء غائما ومثأرا بموقف أدباء الأقاليم أنفسهم الذين نسوا هدف المشاركة في التخطيط للمشروع القومى وتذكروا «مشاكلهم» فقط خاصة في لقاء الوزير الفنان فاروق حسنى الذى شهد بداية متفائلة بفترة «الدولة» على ابتكار أفكار تكشف السببيات وتداول الإيجابيات ولكن رياح أدباء الأقاليم جاءت بما لا تشهق سفن الثقافة المصرية فقد انحصرت المناقشات في كيفية استفادة أدباء الأقاليم من إنجازات مكتبة الأسرة وسفرات المهرجانات والمؤتمرات الدولية وهو ما دفع الفنان فاروق حسنى لمطالبة الادباء صراحة بالبحث عن مشروع قومى خاصة وإن باقى الطالبات سهلة.

ويبدو أن لقاء الأدباء مع الوزير كان نقطة الانطلاق الحقيقية لعودة روح أدباء مصر لا أدباء الأقاليم وهو ما بدا واضحا في الحضور المكثف لمناقشة قضايا حرية الإبداع والأدب والثقافة العلمية وتداول المعلومات والنشر الإلكتروني وشهدت المداخلات لأول مرة أطروحات تستهدف مناقشة الأثر العامة للثقافة القومية من منطلق الحفاظ على هويتنا الثقافية بما لا يؤثر على مواكبتنا لمتغيرات العصر فقد أكد الشاعر أحمد عبدالمطى حجازى أن حريات الإبداع والتفكير والتعبير والاعتقاد والاختلاف لا تزال في حاجة للدرس والمناقشة وأشار د.محمد حسن عبدالله



أزمة بين المثقفين ورجال الأعمال!

الفكر والمال... هذا هو الموضوع الأكثر إثارة في الأوساط الثقافية المصرية خاصة بعد الاحتفال بمولد مؤسسة الفكر العربي بالقاهرة وهي أحدث كيان ثقافي في العالم العربي.

فكرة المشروع كان قد طرحها الأمير خالد الفيصل بن عبدالعزيز أمير منطقة عسير بالسعودية في كلمة له ألقاها في بيروت عام ٢٠٠٠، ثم دعا للاحتفال بمولدها في القاهرة على أن يكون مركزها في بيروت، ويقام الاحتفال سنوياً بها في إحدى العواصم العربية، ومنذ هذه الاحتفالية التي شهدتها القاهرة في الأيام الماضية وأقلام المثقفين والإعلاميين تسهب في مناقشة فكرة هذا المشروع وخاصة أن جماعة المؤسسين وهم ٢٦ مليارديراً عربياً من السعودية والكويت ومصر والغرب والإمارات والبحرين وسلطنة عمان ولبنان قد أعلنوا أن المشروع "مبادرة تضامنية بين الفكر والمال للفرش بالأمة العربية واستعادة مكانها اللائق بين الأمم وكانت الدعوة إلى هذا المؤتمر قد شهدت حضوراً مكثفاً من المثقفين والإعلاميين بعد حرص المؤسسين على تكثيف الدعوة وحشد الإعلاميين العرب لحضور المؤتمر وقد استدعي خطاب الأمير اهتمام المثقفين وخاصة أن الدعوة التي أرسلها تتضمن حديثاً عن العولمة ومخاطرها إذ يقول: "أن العالم أصبح مع بدايات القرن الحادي والعشرين ينقسم إلى عالمين أحدهما يملك كل أوراق القوة: ثروات وموارد طبيعية وعلوم وتكنولوجيا وكل ما هو أصول ثابتة لبداية الحضارة، فضلاً عن سياسة فكرية متجددة تفتتح على كل شيء بلا حدود فهو يسعى بكل جهوده نحو التوحّد ويذلك تتركز القوة بين يديه، أما العالم الآخر الذي هو نحن فليس له من مجد الحاضر إلا القليل.. وإن كان حظّه من مجد الماضي كبيراً

ووفيراً ومع أن أحلامه كثيرة إلا أن مخاوفه من زحف العولمة لتنتهيه كبيرة ومأساته أنه يكتفى بالحلم ويقتد في انتظار معجزة الذي يأتي ولا يأتي ثم يضطر للخضوع لشروط هذه العولمة ليزداد الأقوياء قوة ويزداد ضعف الضعفاء قوة".

هاته هي كلمات الدعوة التي أرسلها الأمير مؤكداً على أن الأمر يتطلب صحة جماعية تقودها كتبة المثقفين لأنهم "الأقدر على تأسيس المفاهيم السلوكية التي تربط بين الناس وتشكل لحة المسيح لكل أمة".

ذهب المثقفون ليستطلعوا أمر هذه الدعوة المهمة ولم يكن في ذهنهم أنهم سيقفون خارج الأبواب حيث أغلقت القاعات والمحاورات على المليارديرات السنة والعشرين. أين أصحاب الفكر؟! وأندلع السؤال

المثير.. فوجرت إحدى الصحف العربية قائلة: "أين أصحاب الفكر في هذه المؤسسة التي تستهدف التضامن بين المال والفكر؟! وهذا السؤال نفسه الذي أغضب "دائم السيف، الأمير خالد الفيصل والذي علق على ذلك بقوله: "وهل نحن لسنا بأصحاب فكر؟!، إن في هيئة المؤسسين الشاعر والكاتب وللانقد والسياسي والاداري فإذا كانوا ليسوا بأصحاب فكر فمن هم أصحاب الفكر في الوطن العربي؟، فحاول رجل الأعمال المصري محمد أبو العينين أن يلفظ من حدة السؤال وحده الإجابة وأن يخفف من وطأة شعور المثقفين بالتهميش فقال: نحن في أمس الحاجة إلى المثقفين والمفكرين والعلماء، مساهمتنا المادية متواضعة لكن إسهام العلماء لا يقدر بمال، إلا أن هذه المحاولة لنزع فتيل الخلاف بين رجال المال والمثقفين لم تجدد.. ولم يخفف من وقع الأمر سوى حضور عمرو موسى الأمين العام لجامعة الدول العربية للاحتفال وإعلانه انضمامه إلى مؤسسة الفكر العربي بشخصه، وصفته، وعند هذا توقفت

أن ينعزم المثقفون أيضاً بمبادرة تشبه مبادرة عمرو موسى وهو رجل سياسة تفقده خبرته كوزير سابق للخارجية حظي بتقدير الجميع ولكن المثقفين أحجموا وربما كان لديهم أسبابهم فرجال المال لم يدعوا أحداً من هؤلاء المثقفين الذين لا يملكون المال (أي الطرف الممثل المستل للطرف المتضامن معه وهو أصحاب المال).

ومحاور الأسئلة المرتبطة التي دارت قبل الغداء مباشرة لم تكشف عن حقيقة وأهداف مؤسسة الفكر العربي التي لم يشف منها إلا أنها سحتفل بالمبدعين والمثقفين وأصحاب الابتاعات المتميزة في الثقافة والفكر والفنون والبحث العلمي وتكريم بعض الشخصيات الفكرية الذين لهم دور واضح في تنمية التضامن العربي وهو هدف نبيل ولكنه مثل أهداف مؤسسات ثقافية أخرى عديدة في بلاد عربية كثيرة وقد أفسح عدم بلورة فكرة المشروع بشكل جيد عن عدة تأملات في الشارع الثقافي المصري (لها خصوصية) فقد انتهى عصر رجال الأعمال الضلّماء وأبرزهم طلعت حرب باشا المصري الذي أسس بنك مصر، وصناعة الفزل والنسج وصناعة السينما أيضاً، ولم يبق في الواجهة غير صورة رجال الأعمال الهاربين بالمليارات إلى الخارج، فكيف يتوقع المثقفون الخير من مبادرات رجال الأعمال؟! وهو في رأيي شك غير مجرب فقد تبرع كل مؤسس من رجال الأعمال بمليون دولار على الأقل لمشروع ثقافي، فإذا لم يكن من الرأسمالية بد أفلا نخفهم على الاستثمار في المجال الثقافي؟! صحيح أن ملامح المشروع الثقافي لم تتضح بعد!!.. وهذا أغرب ما في الموضوع.. ولذا انتلعت الشكوك في أوساط المثقفين الذين تساموا عن مدى إسهامات رجال الأعمال خصوصاً في مصر في مجال تشجيع الفكر والإبداع وهي شكوك يدعمها على سبيل المثال لا الحصر عدم استجابة بعض المشاهير



الكتب والعناية بالدراسات الثقافية ودعمها ورعاية الموهوبين من الشباب لكان هذا انجازاً حقيقياً، فهل نأمل أن تنطلق مؤسسة الفكر العربي بمثل هذا الدور في تنشيط حركة التأليف والترجمة، والدراسة؟ فعندئذ نتحدث عن المشروع الأكبر وهو النهوض بفكر الأمة ونناقشها عن طريق فتح باب الحوار والمناقشات واحترام الرأي الآخر وهو أول الخطوات نحو الحضارة وساعتها تستعيد امتنا العربية مكانتها اللائقة بين الأمم.

د. عزة بدر

في بعض البلاد العربية على حركة الفكر والثقافة أو أن تكون هذه القيود مقاييس للحكم على الأعمال الإبداعية والفكرية وبعض هذه القيود يكفر، وبعضها ينفي، وبعضها يهدد بالتفرقة بين المرء وزوجه!، وبعضها يزهق الروح ويهدد الدم!! وأطلقت برأسها مخاوف أخرى على حجم اسهام المرأة، وحجم مشاركتها في المجتمع العربي الذي ما يزال يحسب وضع المرأة ودورها. وتمثل هذا الخوف في مقالة لنوال السعداوي تتعامل عن المرأة الأنثوية المضمومة الركبتين الوارثة لمال زوجها أو أبيها الجالسة ضمن مؤسسة الفكر العربي؟! ولكن أتني سؤالها خارجاً عن السياق لأن السيدة الأنثوية قد تبرعت بشراء موقع على الإنترنت يمثل مؤسسة الفكر العربي علاقة علي اسهامها بمليون دولار لخدمة الثقافة وقد أجابت عن سؤال نسوي صحفى! عن انجازات المرأة الخليجية فقالت بحسم إنها الآن بصدد مشروع ثقافي عربي لا يصدد الحديث عن انجازات نسوية فكان خطابها الأنيق المعطر لا غبار عليه ولا تكريب.

ولكن هل يستطيع رجال الأعمال تجاوز ما حدث من فجوة مع المثقفين بدعوتهم إلى حوار حقيقي يسهم فيه المثقفون مع أئمتهم من رجال الأعمال لندارس قضايا الثقافة العربية؟! هل يتجاوز المثقفون شكوكهم وآلامهم مما حدث من مثالب المؤتمر الأول لإعلان التأسيس.

وهل سيعمق المثقفون صفحة جديدة لرجال الأعمال؟! ربما يحدث هذا ولكن إذا صدقت الأعمال والذبات لخدمة الثقافة العربية لا اصطناع العهر والرفات الإعلامية.

واسئل لأذكّر في هذا السياق أنه لو استنطاعت مؤسسة الفكر العربي أن تقوم بإمكانات رجال الأعمال والمثقفين بطبع وبشر ونترجمة الأعمال الأدبية والعلمية والأبحاث والدراسات وإعادة نشر امهات

من رجال الأعمال لدعم مؤتمر ثقافي متخصص يعقد سنوياً في مصر على مستوى دولي والتماسهم أعضائاً وإعفاء لعدم الاسهام المادي في المؤتمر (الذي) احتفظ باسمه واسم رجال الأعمال الذين رفضوا الاسهام في تمويله!.

أما بعض المثقفين فقد وقفوا في أسى يتساءلون.. ما علاقة رجال الأعمال بالفكر؟! يتأسون بقول الشاعر: «هون عليك وكثف دمعك الخالي.. لا يجمع الله بين الشعر والمال، ومع ذلك فهناك من يتفاعل بالعلم والمال يبني للناس ملكهم!، وحديث المال والفكر في تراننا الشاعري طويل عريض، ولذا فقد استنفد البعض حزناً خاصاً شديداً يزيد الاحساس بالتمهيش خاصة من عاشات هذه المؤسسة التي تستهدف التضامن بين الفكر والمال.

وما يزيد من أزمة التواصل بين المثقفين ورجال الأعمال المؤسسين في هذا المشروع أن اجتماعاً قد تم في أبيها. لم تصل أخباره حتى الآن ولم يعرف ما دار فيه وهل تدارك رجال المال دور المثقفين الأساسي في مثل هذا المشروع أم ظل مؤتمر أبيها مثل مؤتمر القاهرة مغلفاً على أصحابه؟!.

إن أهم ما افتقد هذا المؤتمر هو الحوار ففي عصر السماوات المفتوحة والإعلام المتدفق توجد قاعات مظلمة ومناخات سرية حول قضايا ثقافية ولا يحضرها المثقف الذي يتطلع لخدمة أمته، ولكنه لا يملك مليون دولار، ليسهم في مؤسسة الفكر العربي ولذا رأها البعض (نادياً خاصاً)، وفاتورة عضويته باهظة!.

وبغيت عدة قضايا ولكنها مهمة وهي: الخوف من صياغة رؤية فكرية يغترض أصحابها أنها هي الطريق الوحيد أمام الأمة العربية لتتجاوز وضعها، ونحن في عصر التعددية واحترام الاختلاف والتمايز، والخوف من تسييد فكر معين أو تعميم قيود مفروضة

ألمانيا والعالم العربي .. جسر من الفن

دفعني الإعجاب بمسيرة مجلة «فكر وفن» إلى اختيارها أتمونجاً للصحافة الثقافية العربية في ألمانيا، عندما دعيت للمشاركة في مؤتمر ألمانيا والعالم العربي الذي أقيم بكلية العلوم الإنسانية والاجتماعية في جامعة الإمارات، بمدينة العين.

لقد صدر العدد الأول من مجلة «فكر وفن» في العام ١٩٦٣، وعلى مدى ما يقرب من ٤٠ عاماً حتى الآن، ظلت الجسر الذي يصل الثقافتين العربية والألمانية. ولم تقع في أسر الدعاية السياسية، ولا كانت بوقاً لأية شعارات فارغة، بل ظلت الثقافة الحقيقية مملكتها حتى الآن.

المؤثر الذي شارك فيه باحثون وأكاديميون عرب ومستشرقون من مختلف جامعات العالم، طرح عدداً من القضايا الأهم من خلال نماذج مضمينة في التاريخين العربي والألماني. كما حظي الأدب العربي والألماني بدراسات مقارنة، وكان من أهم الموضوعات علاقة جوته بالإسلام والشرق. وأخيراً كانت دراسة نموذجية للحضارة الإسلامية من خلال تأسيس كارل هاينريش بيكر معهد الدراسات الإسلامية في ألمانيا من الأهمية بحيث أفتت الصوة على جذور الإسلام في أكبر معاقلة أوروبية.

ومن مركز الوثائق والدراسات بديوان رئيس دولة الإمارات العربية المتحدة، تحدث الدكتور فراوك ميردبي، عن ماضي وحاضر الدولتين، باعتبارها الإمارات العربية المتحدة أكثر اتحاداً صامداً في العالم العربي خلال العصر الحديث. على الرغم من أنها تتكون من سبع إمارات تختلف في مساحاتها وعدد سكانها ومصادر اقتصادياتها إلا أنها قد تفلكت من أن تقدم نفسها للعالم ككيان موحّد. ويرى الباحث أن هذه التطورات تشابه التحولات التي حدثت في ألمانيا خلال العصور الوسطى حيث نمت مجتمعات الكيانات السياسية بذات التكوينات القبلية

لتكون ما يعرف بالدول والدويلات، باستثناء فترة الرايخ الثالث التي امتدت لفترة اثني عشر سنة كانت تلك الدول والدويلات تتمتع بالحكم الذاتي التقني طوال تاريخ ألمانيا.

لشاعر الدكتور محمد أبو الفضل بدران، الذي ساهم ببجد كبير في إنجاح هذا المؤتمر، وهو ابن جامعة جنوب الوادي ويعمل حالياً استاذاً بقسم اللغة للعربية وأدبها بكلية العلوم الإنسانية والاجتماعية في جامعة الإمارات، قدم في بحثه مقارنة بين الفخر وقاوست العربي، حيث يبحث الإنسان دوماً عن الكمال؛ وفي طريق عناء البحث يكتشف في النهاية أنه بحث عن المستحيل؛ ويدرك أن الحياة بولبة نحو الأخرى، وأن هذه الأمانى في جوهرها عيب، ومن هنا فإن الشاعر الألماني جوته عندما كتب مسرحيته قاوست التي كانت وما تزال من أشهر الأعمال الأدبية العالمية كان يعبر عن عظم الإنسان للعلم غير المحدود؛ وعن ولع الإنسان بالشهوات غير المتناهية، وعن أسئلته غير المجابة، وحينما يصطدم بقدرة المحدودة ويعلمه الذي لا يحقق طموحه يلجأ إلى الشيطان الذي يعقد معه عقداً يسلم قاوست بمقتضاه روحه للشيطان في مقابل أن يهبه الشيطان ملذات لا تنتهي وعلماً لا يحد وشباباً لا يزول. هل ثمة علاقة بين الفخر والاعتزاز؟ هذا السؤال يعد محورياً في هذه الدراسة المقارنة فالخود والشباب الأبدى لدى كليهما يصنع أن يؤسس نظرية التبادل التراتبي وتشابهية البناء الجدلي في النفس مما يعد مدخلاً لتبادل الحضارات وتداخلها تراثياً ومعرفياً ومستقبلياً أيضاً.

والعلاقات العربية الألمانية تم تناولها من خلال مداخلة الدكتور محمد توهيل عبد إسميد، الأستاذ بقسم الاجتماع بجامعة الإمارات، عبر كافة التطورات السياسية والاقتصادية والثقافية بين ألمانيا ومع إنفاة نظرة نقدية على هذا التطور.

أما البروفيسور شخيفان ليجر الأستاذ بجامعة مارتن لوتر بألمانيا فدرس حركة الاستشراق في عصر التنوير بين المعارف والتصورات حول الإسلام والمجتمع الإسلامي في أوروبا قبل الاستعمار، في القرن السابع عشر الميلادي، في عصر المنهج العقلاني وحركة التنوير، الموافق للقرن الحادي عشر الهجري حيث نشأ نمط جديد لدراسة الإسلام وتاريخه تصور من للتوجه الديني شيئاً فشيئاً، فصيحت قواعده علمية جديدة وحددت أهدافها الخاصة، وترجع جذور هذا التحول الثقافي إلى دوافع وتطورات عدة في حقول الفكر والسياسة والعلوم. وقد احتضنت الحياة الأكاديمية في الإمارات بلير فدعاء الدكتور محسن الموسوي ليحاضر في الجامعة الأمريكية بالشارقة، للاستفادة من الإسهامات العلمية له في مجال الاستشراق.

وقد الدكتور عبدالإله نهبان الأستاذ بقسم اللغة العربية جامعة الإمارات، دراسة عن جهود يوهان فكه في كتابه «العربية» الذي يمثل نموذجاً جاداً من دراسات المستشرقين لثقافة العربية، وربما كانت أول دراسة من نوعها تصدر بالعربية حتى عام ١٩٥١، وتناول هذا البحث رصد جهود المستشرق فكه في هذا الكتاب ومناقشة المنطقات في بحثه والنتائج التي توصل إليها على نحو من الإيجاز غير المخل مع العلم أن دراسة الباحث تشمل حيزاً واسعاً في الزمان والمكان، فقد رصد تطور العربية وأساليبها منذ العصر الجاهلي إلى أواخر العصر الأيوبي مع تركيز شديد على دراسة تطور العربية في العصر العباسي «عصر هارون الرشيد، والقرن الرابع الهجري على وجه الخصوص.

كما عشنا أيام المؤتمر الثلاثة مع عدد مهم من الدراسات؛ منها دراسة وثائقية عن ألمانيا والعرب في الحرب العالمية الأولى قدمها الدكتور وجيه عبدالصالح عتيق الأستاذ بقسم التاريخ - جامعة الإمارات،



الأستاذ بجامعة القاهرة، مشيراً إلى أن هذا المؤتمر يحمل اسماً أثيراً إلى نفسه فهو عنوان ترجمته لكتاب موسوعي صدر بالألمانية واختار له بالعربية عنوان، «ألمانيا والعالم العربي»، وقد سلك السائح خلال سنوات خمسين طريقاً بين الترجمة والتأليف، وتأسيس دراسات الألمانية أو الجرمانيات في مصر، وتأسيس مدارس بحثية مع المشاركة في الحوار بين الثقافات أو ما يعرف بالتداخل الثقافي.

أيضاً شارك في هذا المؤتمر الدكتور ماهر الجوهري، عميد معهد اللغات والترجمة بجامعة ٦ أكتوبر، والدكتور فوزي الشامي عميد المعهد العالي للكونسرفيتور، الذي أرتأى أن يرصد مساهمات معهد جوته في نشر اللغة والثقافة الألمانية في العالم العربي. ورغم كشافه البحوث والدراسات إلا أن المؤتمر اتسع لأهمية شعرية عربية ألمانية، أسهم فيها من مصر الشعراء: حسين القباحي، محمد أبو الفضل بدران ومن العراق علي جعفر العلاق ومن ألمانيا ما نغريد مالزان ومن سويسرا إلفا راكوزا التي قرأ قصائدها بالألمانية أحد الشعراء العرب.

رسالة الإمارات
مصطفى عبدالله

المحصنة درجة علياً فأخذت العربية في الانتشار السريع وصارت في فترة وجيزة لغة العلم والفن والمصاهرة فغلقت على اللغة الثلاثينية المحلية آنذاك.

وقال الدكتور بدوي: لقد انبسط الأسبان بالحصارة الإسلامية وأبى افتتان، فأسلم الكثير منهم ونشطوا في الذهل من موارد العلم العربي ودراسة لغته بوجه ينفع لهم الاستفادة القصوى من الدور الكامنة فيه، فدعيتهم الحاجة في طلب العلم أن يقيموا مدارس استشرافية في طنجة أولاً وبعدها في جنوب غرب المغرب، فارتفعت الترجمة، وترجمت لغتهم العربية في سبي مداهمها، على سبيل المثال ترجمه الكتاب في الطب لاس سينا واتخذ كأول مرجع لتدريس الطب في أوروبا. أما فيما يخص الأدب والشعر فعلى من التعريف بـ الشعر العربي والقصيدة الإسلامية التي كادت تسع عبر قوافيه، أتبع الأثر في محافل الأدب الأوروبي، بتفصيل أدباء المصنفين نعرف أوروبا على قصص الحرفات الحداثية ككثيرة ونمى عبر اللغة العربية وبلا من الأصل الهندى إلى الفارسي. فاستوحى منها الأدب العربي لأفونتيير قصصه الحرافية المعروفة. وقد قد الأدب موبتي في القرن ١٦ في محاولاته ملاحقات عن التراث الإسلامي هي في غاية الأهمية.

وعن تجربته خلال خمسين عاماً في الترجمة تحدث الدكتور مصطفى ماهر

وترصد هذه الدراسة كل المؤثرات التي لفتت انتباه الألمان إلى أهمية المنطقة العربية في إضعاف مركز دول الوفاق في الحرب، وضرورة إغلاق قناة السويس في وجه ملاحمتهم البحرية، ومن ثم أعدت القيادة الألمانية خططاً حربية ودعائية، بعدمه في تنفيذها على عدد من الزعامات العربية، وتهدف إلى طرد دول الوفاق من هذه المنطقة الحيوية.

وتناول الدكتور محمد خليفة الأستاذ بجامعة كولونيا الألمانية صورة الشرق بين الواقع والخيال في أدب الرحلات الألماني في القرن التاسع عشر، منذ عصر التنوير حتى كان علي حب الاستطلاع واكتساب الخبرة الذاتية أن يمتزجاً في شكل الرحلة، لكي تتحول إلى علم خاص وذلك بغية اكتساب المعرفة، هذا الهدف السياسي تحول بعد عصر الحقب الإنسانية إلى جملة من التشرذات والتي وضعت في قالب ملزم لها.

أما كيفية تلقي الأدب الغربي فذكرت العربية الإسلامي فتحدث عنها الدكتور محمد بدوي مصطفى، جامعة كونسنانز الألمانية، حين بدأ الغرب يهزم بالقدرات العربية الإسلامي بغية استخراج الكنوز الثقافية التي تضمها مؤلفاته وبطبيعة الحال للاستعانة بذلك التراث في إقامة مصرح حضارى أوروبى شامخ وذلك عندما نشطت العلوم الشرقية في شبه الجزيرة الأيبيرية وبلغ الاهتمام بلغة هذه

مكتبة الإسكندرية بين الماضي والحاضر.. والاحتفال التجريبي

شهدت الإسكندرية الاحتفال التجريبي لمكتبة الإسكندرية تحت رعاية السيدة سوزان مبارك.. التي قامت بتكريم الشخصيات البارزة المساهمة في تأسيس هذا المشروع الحضارى منذ أن كان حلمًا.. إلى أن أصبح حقيقة.. مع تكريم نخبة من المبدعين المصريين في احتفالية الرئيسة والقلم.. وعلى رأسهم.. الكاتب نجيب محفوظ والفنان صلاح طاهر.

وهكذا عدت مكتبة الإسكندرية بعد أكثر من ألفى عام.. مع مطلع الألفية الثالثة لتعمر من جديد دورها.. كمنارة للفكر والعلم والشفاعة والفنون.. فهي ليست مجرد مكتبة عتيقة.. وإنما هي رمز لحديث ثقافى فريد.. يمثل عتقا حضاريا جديداً على ساحل الإسكندرية.. التي شهدت في ماضيها المكتبة القديمة.. التي أسسها حاكم مصر بطليموس الأول سنة ٢٨٨ ق.م.. وكان الأسارى فيها أن تكون أكاديمية علمية تختص كبار العلماء والمفكرين.. ثم ألحقت بها مكتبة.. انتعش وبعت لشتم معارف في كل لغة أجنبية.

تأسست مكتبة الإسكندرية الحديثة لتعمر رمر عظيم، منارة حضارية للعلم والفنون.. كصروح حضارى.. تستحق عية عسقرية العمارة في تصميمه الفذ.. الذى يدخل بنا القرن الحادى والعشرين.. شاهدنا على فطرة الفكر الإنسانى من إنتاج على مر العصور.. نصير من رقى تمدنى انفراد.. والمعزودة.. في لعالم.. المصممة حصيصاً للاستعمال كمكتبة عامة..

وحدثت أهداف ننى لأم أنى بجعبها مكتبة في أربع محاور رئيسة هي أن تكون نافذة مصر على العالم.. وبافدة العالم على مصر.. وتلبية للتحدي الثقافى المعاصر.. ومركز لتداول الحضارى.

لقد ركن المصمم المعمارى الذى فاز

بالجائزة الأولى للمسايفة المعمارية الدولية.. التى تقدم إليها ٥٤٠ مشروعاً من ٧٧ دولة عام ١٩٨٨.. إلى مفهوم الحضارة المصرية القديمة.. فاستعار رمزاً من رموزها المقدسة وهو قرص الشمس.. وجعله أساس تشكيله الفنى.. وكتابة إلى إشراف الحضارة للتيدة على البشرية..

وكان اختيار موقع المكتبة.. في ذات المكان تقريباً.. وهو الحى الملكى الذى بزغت فيه المكتبة القديمة.. ومن حسن الطالع أن تقع المكتبة الجديدة على ساحل البحر المتوسط.. جامع الكثير من الحضارات القديمة المؤثرة والمتوالي.. حتى انبذقت الحضارة الحديثة.. كما توجد بين مجمع كليات جامعة الإسكندرية ومركز المؤتمرات.. الذى اصيف إليها وساعد على الارتقاء بخدمات المكتبة.

وقد وضع التصميم العبقري بين يد محموعة مصرية أمينة برئاسة المهندس محار حمزة.. الذين قاموا بعمل ٢٢٠٠ رسم تصميمى تحول إلى ١٥ ألف رسم تنفيذى.. استغرق انجازه ٢٠ شهراً بينما استغرق التنفيذ م بجزء من ٦ سنوات.. ليخرج لنا عملاً معمارياً تاريخياً متميزاً.. لا يوجد لها مثيل سوى في بعض الدور القليلة..

إذا نظرنا إلى المكتبة من الخارج لا نرى سوى حائط دائرى من أحجار الجرانيت المصرى الصلب حفر داخله كتابات بكل لغات العالم القديم والحديث وقرص الشمس الشائرى المائل نحو الساحل.. والذى يصم خلايا صوتية مستعمدة من أشعة الشمس الطبيعية لإضاءة صالات الإطلاع والقراءة بهاراً بأصاغة ساطعة.

ولنا لفتناً إلى الداخل.. نرقى الدفعة والنفرد في التصميم.. حيث يتناهى شعور روحى بالهدوء والسكينة.. ويمسكنا إحساس ناننا نسير في مكان مغفى.. نتجحة العلو الشاهق للسقف الدائرى.. وارتفاع الأعمدة

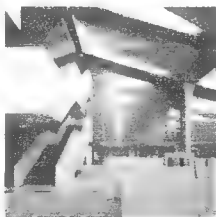
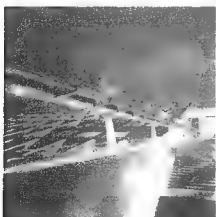
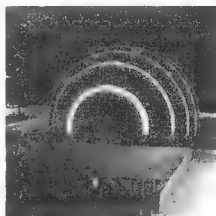
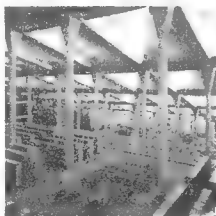
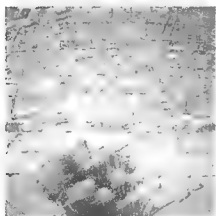
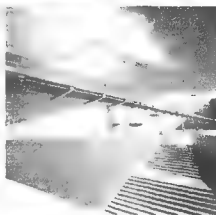
الساقية.. المتناسقة مع عمارة المبنى المكون من إحدى عشر دور.. أما تصميم عناصر العمارة الداخلية والأثاث الأنيق.. فيرجع إلى أحدث أساليب الفن الحديث وهو «فن الحد الأدنى Minimal Art» التجريدى الذى يتميز بالبساطة المتناهية للشكل.

ويضم مجمع مكتبة الإسكندرية.. المكتبة الرئيسية.. مكتبة الشباب.. مكتبة طه حسين للكفوفين.. وقبة السماوية التى تعرض الأفلام المسمة.. ومتحف الطوم.. ومتحف الخطوط.. والمتحف الأثرى.. والمعهد الدولى لدراسة المعلومات.. ومعمل الحفاظ والتريميم.. ومركز المؤتمرات والخدمات الملحقه به.. بالإضافة إلى الفراغات المتعددة الأغراض وقاعات المعارض.

وشغل الاحتفال التجريبي.. على ندوتين متوازنتين للريشة والقلم أحدهما للأديب الكبير نجيب محفوظ على مدى ثلاثة أيام..

أما الندوة الأخرى فكانت مخصصة للفنان الكبير صلاح طاهر على مدى يومين.. وكان اليوم الأول حافلاً بثلاث جلسات.. الأولى عن مدرسة الاسكندرية فى الفن التشكيلى من منظور تاريخى.. لأمثال التاريخ الدكتور لطفى عبدالوهاب يحيى.. الذى أشار إلى الإطار السارىخى للفن السكندرى بثلاث نقاط تلقى شيئاً من الضوء على موضوع حديثة.. الأولى روى الفترة الزمنية التى شهدت ازدهار الفن السكندرى القديم بانجازاته المتعارف عليها.. تقع ضمن مسافة زمنية طولها حوالى ستة قرون ونصف.. تمثد من قيام دولة الإلهامية فى عصر من بداية القرن الثلاث ق.م إلى نهاية العصر الرومانى.. وبداية العصر البيزنطى..

والنقطة الثانية.. هو أن الإطار الحضارى الذى يطابق هذا الإطار الزمنى لم يكن يشتمل فيما يخص الفن السكندرى.. على اتجاهات حضارية رومانية واضحة.. وإنما كان هذا الفن يمثل في مجمله لقاء بين حضارتين



لثنتين فحسب: إحداهما هي الحضارة المصرية القديمة المستمرة والأخرى هي الحضارة اليونانية القدية الوافدة.. أما الفن التشكيلي الروماني فقد ظل في مجمله مقبداً للفن اليوناني إلى حد بعيد.

أما النقطة الثالثة في صور الإطار الحضاري للفن السكندري.. فهي أن الصلة بين الفن المصري والفن اليوناني لم تكن وليدة العصر الكسندري.. وإنما امتدت في الماضي إلى ما يسبق ذلك بكثير من قريتين من الزمان.. وأن كانت هذه الصلة أحادية.. جاء فيه التأثير من الجانب المصري.

وشملت الجلسة الأولى.. أيضاً دراسة عن الاسكندرية منظور تشكيلي: القرن ١٩ حتى منتصف القرن العشرين لأستاذ فن التصوير الدكتور محمد سالم.. وهنا اختلفت الحركة الفنية في الإسكندرية عنها في القاهرة من حيث النشأة والتطور والطابع العام.. ففي الوقت الذي بدأت فيه بالقاهرة - رسمياً - بافتتاح مدرسة الفنون الجميلة سنة ١٩٠٨.. كانت البداية في الإسكندرية غير محددة بتاريخ.. أو دراسة منهجية معينة.. بل اعتمدت بصورة أساسية على مرأ من الفنانين الأجانب المغميين بها أو الذين كانوا يترددون عليها من وقت لآخر بالانشاء الجاليات الأجنبية من يونانيين وإيطاليين وشوام وأرمن وغيرهم وهمينهم على الحياة الاقتصادية والثقافية في الإسكندرية.

كما احتفظت الجاليات الأجنبية بتقاليدها وعاداتها وممارستها.. وظهر من بين أبنائها العديد من الفنانين.. وبعضهم لمحترف التصوير أو النحت واتخذ لنفسه مرسماً لمزاولة عمله أيضاً للتدريس للهواة.. ومن بين من درسوا في هذه المراسم.. الفنانين محمود سعيد.. محمد ناجي.. عفت ناجي.. سيف وإدعم والقي.. ومعمود موسى.

أما الجلسة الثانية فقد تناولت.. حركة الفن السكندري الحديث بين الخصوصية

والعالمية.. للناقد عز الدين نجيب.. حين قال أن الحركة السكندرية تنقسم بسمات عامة تشابه.. إلى حد كبير مع سمات مدينة الإسكندرية.. بتاريخها ومكانها وتكوينها الاجتماعي والثقافي..

وتناول المحور الثاني.. مدرسة الإسكندرية وعولمية البيئالي للناقد أسعد عربي.. التي تناول فيها بيئالي الإسكندرية الذي افتتحت أول دوراته عام ١٩٥٥.. وهنا تسامل عن عروض.. ما بعد الحداثة.. ألم توصلنا الخشية من الأصولية الإبداعية إلى أصولية عولمية حديثة؟.. مستطرداً ألم نقد آتية الحداثة بأى ثمن.. إلى موقف لا يقل تطرفاً عن.. اللاحداثة بأى ثمن؟.. ليطرح الطابع الاحتكاري لتيارات ما بعد الحداثة في البيئالي عصبية جديدة معادية للوحدة والمنهونة والمقورة مما لا نجد له مثيل في التظاهرات للعالمية.

أما الكاتب إدوار الخراط فقد تناول موضوع الاسكندرية والطور المهاجرة.. واختم في ورقته ثلاثة من الفنانين.. أحمد مرسى.. وسامى على وأحمد زغول ليؤكد أنهم ظلوا مرتبطين ارتباطاً عضواً بوطنهم وبالإسكندرية.

وفي الجلسة الثالثة تحدث الدكتور مصطفى الرزاز عن الاسكندرية ومسيرة الأجيال.. حيث تناول بالتفصيل مراحل تطور حركة الفن التشكيلي بالإسكندرية طوال القرن العشرين من خلال عرض للظروف والملايسات التي مهدت لظهور تلك الحركة.. وفي النهاية قدم البحث تديار ما بعد الطليعة في العالم وانعكاساته على جيل الفنانين الثبان.

كما أضاف الفنان محمد شاكرو.. في بحثه.. مدخل إلى الاسكندرية.. وحوار النقاشات.. الفكرة اليونانية الأولى لانشاء الاسكندرية وظل حوار الثقافات القديم والوسيط يخصب من أداء الاسكندرية

وقونها.. ثم حدثت غفوة باتت فيها المدينة فترة من الزمان.. حتى عاد حوار جديد إلى مصر اشناقت إليه الاسكندرية بشكل خاص.. حيث جاء الحاكم محمد على عام ١٨٠٥ مدركاً قيمة الاسكندرية.. وبدأ التاريخ الحافل.. قدم النقاد عز الدين نجيب.. شهادة الفنان ثروت البحر عن حركة الفن المصري.. والمتغيرات الإقليمية والعالمية.. لا عتذره عن الحضور وفي آخر الجلسة الثانية قدم الفنان الإسكندرية.. الواقع والمستقبل.. حيث قال أن دراسة بيئالي الإسكندرية ملحمة تاريخية تتطلب معرفة كاملة بالخريطة السياسية والاقتصادية والاجتماعية والفنية لدول حوض البحر المتوسط.. فيبيئالي الإسكندرية مدرسة تحمل خصائص واضحة للفنون هذه المنطقة المزيقة بحضارتها.. ومن المؤكد أن هذه الخصائص هي التي حددت معالم الفن الحديث طوال النصف قرن الذي انتهى.

وفي اليوم الثاني صباحاً عقدت المائدة المستديرة برئاسة الدكتور إسماعيل سراج الدين مدير المكتبة.. كما تناول ليفيف من الأدباء والفنانين حول دور المكتبة وأهدافها واحتمالية الرقعة والظم..

وبار الحوار في الجلسة المسائية حول إبداعات وفن صلاح طاهر.. تحدث فيها المهندس ياسر سيف رئيس جمعية محبي فن صلاح طاهر.. كما تناول الناقد مكرم حنين أمين الجمعية دراسة مستفيضة عن صلاح طاهر ومرامحه الفنية وتعموله من التشخيصية إلى التعبيرية التجريدية..

والآن بعد إقامة الاحتفالية التجريبية.. واكتفاء بنية المكتبة وصرار الحلم حقيقة.. لا يزال هناك الطاقة البشرية للتشغيل بالمستوى الملائم.. حتى يكتمل المشروع والفنزي التي عملت مصر من أجل ترسيخه والشكل الرائع الذي اردنا أن يكون المشروع عليه.

محمد حمزة

آثار العالم تحت مياه مصر

قادت مصر معركة حامية الوطنيين.. دارت رحاها في اليونسكو، مؤخرًا، ونجحت مع الدول النامية في 'تصميم' مظاهر الدول الكبرى في إقرار حق سيادة مشتركة لها مع الدول التي تعثر على سفن أثرية غارقة أمام سواحلها تحمل جنسية إحدى هذه الدول الكبرى! وهو ما رفضته مصر وباقي الدول المعنية بشدة...

لفتت هذه الواقعة، الغريبة، النظر بشدة إلى تلامي اهتمام الدول الكبرى بتقنية الآثار الغارقة التي يعتقد الكثيرون أنها كنز المستقبل المغمور الذي سيمثل عصم السباحة القادمة.. بعد تقادم وتراجع الاهتمام بالآثار الأرضية التقليدية. لكن يبدو أن مطامع الدول الكبرى ومشكلات عديدة أخرى ستحاصر الخط لكشف هذه الآثار وهو ما دفع وزارة الثقافة لإنشاء إدارة مسئلة للآثار الغارقة. فما هي حكاية الآثار الغارقة في مصر؟

يعتبر جورج باس مؤسس علم الآثار البحرية (أو علم آثار تحت الماء) والذي أسس معهد للآثار البحرية في تكساس أميركا.. وكان 'باس'، قد كشف عام ١٩٦٠ عندما كان طالبًا عن سفينة غارقة تعود للعصر البرونزي المتأخر أمام سواحل تركيا في قاع البحر المتوسط كانت قد غرقت حوالي عام ١٢٠٠ قبل الميلاد، حيث كانت أقدم وأول سفينة تكشف في قاع المتوسط وترجع أهمية هذه الاكتشافات إلى أنها تمدنا بسبل من المعلومات عن الأحوال الاقتصادية وحجم التبادل التجاري ونوعية الصناعة وقها من خلال ما تعلمه من بضائع غارقة. ثم توالى الاهتمام دول العالم بهذا العلم الناشئ، لكن اللافت للنظر حقًا هو ذلك الاهتمام المبكر نسبياً لإسرائيل بالآثار الغارقة وتوظيفها.. كالعادة..

سياسياً لإثبات حقوق ووجود مزعوم عن طريق اغتصاب الآثار.

بدأ ذلك الاهتمام منذ حوالي ٣٥ عاماً حيث أنشأت إسرائيل قسماً للآثار البحرية ببلتره الآثار وبدأت حفارها في جنوب يافا الفنية بالآثار واستخرجت العديد من آثار الحروب الصليبية وأسطول نابليون وغيرها، ثم أقامت متحفاً في مستعمرة أسدوت لآثار رومانية ومصرية قديمة استولت عليها من صيادين فلسطينيين عشروا عليها في أربعينيات القرن الماضي، كما أمعت إسرائيل في إخفاء كل ما يكثف من آثار يثير لعربية فلسطين، بل وصل للزيف إلى حد قيامها بعرض آثار بطلمية وبيزنطية في متحف أرض الدوارة الذي أقيم بالقسم عام ١٩٩٢، وفي نفس العام شاركت في إيطاليا بمعرض عنوانه: «حضارات البحر المتوسط في إسرائيل القديمة من العصر البرونزي إلى عصر الصليبيين»، عرضت فيه آثاراً فينيقية نصبت زوراً لليهود!! هذا بخلاف إنشاء قسم للحضارات البحرية بجامعة حيفا بالإضافة للمتحف البحري الإسرائيلي..

أما في مصر.. الاهتمام بالآثار الغارقة فقد بدأ منذ حوالي ١٢٥ عاماً، إذ وضع محمود باشا القلعي عام ١٨٦٦ أول خريطة للاسكندرية القديمة وضواحيها أسفل مباني الاسكندرية الحديثة.. أوضح فيها مواقع المدن والقنوات القديمة ولهم مواقع الآثار الغارقة بالميناء الشرقي بناء على أعمال الفسائر والرسائل الأثرية الواسعة ونشر أبحاثها باللغتين الفرنسية وأولاً، ثم تلاها جاستون جون داي مدير عام الموانئ المصرية ما بين عامي ١٩١٠ و١٩١٤، إلا أن الأخير عوقب على اكتشافه الآثار الغارقة بتهمته الإهمال واعتبر ذلك خروجاً على مقتضيات واجبه الوظيفي كمدير للموانئ!! ثم جاء الأمير عمر طوسون حيث كان أول من شاهد مدينة مينوس الغارقة أمام سواحل أبو قير (كانوب القديمة) حيث بدأ عام

١٩٣٢ بالتعاون مع طيار انجليزى في تحديد أطلال المدينة الفارقة وكشف عن رأس رخامي للاسكندر الأكبر.. ثم أبلغ النحاس الشهير كامل أبو السعادات (الذي مات في ظروف غامضة) عام ١٩٦١ عن رؤيته كتلاً غارقة قرب قلعة قايتباي بالاسكندرية وانتقل تمالاً ضخماً لأبليس بعدها يعلم ثم قام أبو السعادات برسم أول خريطة للآثار الفارقة بالميناء الشرقي عام ١٩٦٤ تمخبر السرجع الرئيسي للآثار الفارقة لإنشاء إدارة مسئلة للآثار الفارقة حتى ظهرت بالفعل للزور عام ١٩٩٦. ووصل عدد «المفتشين» الفاسين، بها حالياً إلى ٢٥ مفتشاً بكامل معداتهم ولشاشتهم في يونيو من العام الماضي زفت وزارة الثقافة للعالم نبأ تحديد مواقع المدينيتين الفارقتين «مينوس»، و«هيراقليم» أمام سواحل أبو قير وبدأ مشروع طويل المدى لاستخراج أهم القطع منها التي يفخر إجمالى عددها بحوالى ١٠ آلاف قطعة من مختلف العصور التاريخية! ثم أعلن مؤخرًا عن إنشاء إدارة جديدة للآثار الفارقة أمام سواحل البحر الأحمر وسيناء تتبع د محمد عبدالمقصود بعد أن تم تحديد حوالي ٢٣٠ مدينة أثرية غارقة على جميع سواحل مصر منها حوالي ٣٠ مدينة عند السواحل الشمالية فقط!!

إن مستقبل السباحة الفارقة ومشروعاتها الطموحة لاستخدام غواصات أو أنابيب لزيارتها في مواقعها أسفل الماء تهددها مشكلات عديدة مثل التلوث الشديد الذي نتج عن الصرف الصحي أو الصناعي في مياه البحر، حيث إن أبو قير وحدها تعاني صرف شركتي رانكا للورق وأبو قير للأسمدة في البحر، بالإضافة لقيام بعض المسمولين بمحافظة الاسكندرية بالقاء كتل خراسانية في البحر فوق الآثار... وغيرها من المشكلات تمثل تحدياً للمستقبل..

لؤي محمود سعيد

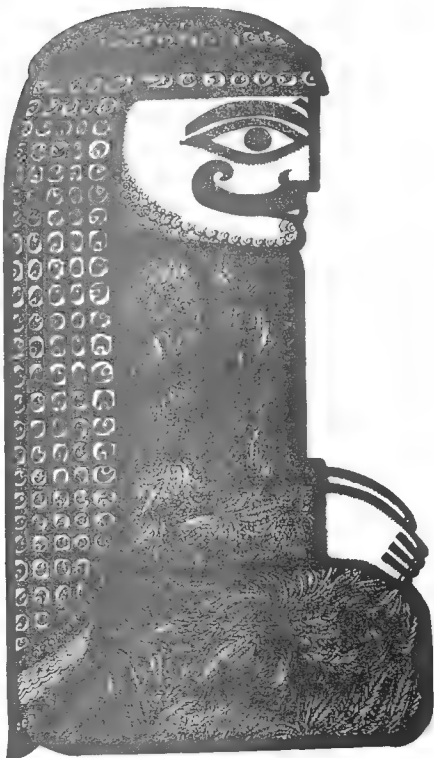
مساحة للتخوار



الأدب التلفزيوني

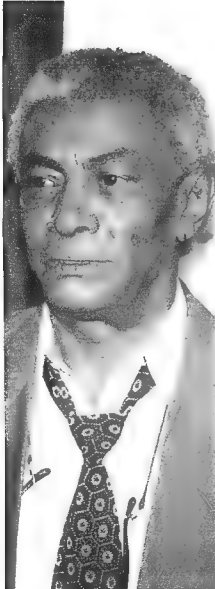
أدب الدراما التلفزيونية
مصطلح جديد يرفضه
الروائيون، ويثبته الأساتذة
الأكاديميون أما كتاب
الدراما التلفزيونية،
فينقسمون على أنفسهم،
فهذا سينارست يؤكد أنه
أديب، وآخر يرى أنه ليس
بحاجة لأي تسمية فهو
مبدع وفنان وهذا يكفي.

القانون لا
يصنع فناً ..
لكن الفن
يصنع قانوناً
..



الدراما التلفزيونية والبحث عن مشروعية..

سوسن الدويك



عبد الوهاب الأسواني :
هناك دراما راقية ..
لكنني أرفض مشروعية
المصطلح

حـ . فوارى فى طريقة المحاكاة .
ولا نظن أننا مهما اختلفنا مع
بعض أفكار أرسطو، ومهما اثبتت
الأيام خطأ بعض أفكاره نستطيع أن
نتهم مفكراً كهذا بالسذاجة . فالحوار
حقيقة من أهم الفوارق الأساسية بين
الأدب القصصى والفن التلفزيونى أو
الدراما التلفزيونية .

ويمكن القول إن منهج كتابة
التصووس التلفزيونية، هو منهج
مزودج أى أن طبيعة هذا المنهج
الفكرى فى إنتاج وتنفيذ النص تنجح
نحو برنامج مزودج من العملية
الفكرية والذهنية، فهى تستند إلى
قواعد منهجية وهى إخضاع الفكر
لمقتضيات الوسيلة أو مقتضيات النقد
التكنولوجى مع الأخذ فى الاعتبار
التصديق إلى إمكانية تعامل المجتمع
بتلك الوسائل التكنولوجية المتقدمة
الناقلة للفكر والأدب .

والذى يهمنا الإشارة إليه، أن
النص التلفزيونى المكتوب كمشروع
ثقافى وفكرى، ما هو إلا مرحلة من
مراحل العمل الفكرى الفنى المتكامل،
وهو فى ذات الوقت بداية لمراحل
مقبلة ومتعددة، أى أن هذه البداية
تتبعها مراحل أخرى فنية ترتبط
بحرفية الوسيلة .

وما زال سؤالنا قائماً .. نظرحه
للنقاش .. هل هناك ما يمكن تسميته
«بالأدب التلفزيونى»؟؟ أم أنه جنس
فنى جديد؟؟ وهو ما يطلق عليه
الدراما التلفزيونية . فقط؟؟ إشكالية
تثير الجدل والخلاف نستعرضها فى
هذا التحقيق .

الدراما فن قديم، ولكن بظهور
الدراما التلفزيونية، بدأ يشور هذا
الجدل، وليس من قبيل المبالغة أن
نقول أن مولد الفن الدرامى كفن
أدائى بدأ فعلاً فى تاريخ محدد، وفى
موسم محدد أثناء ذلك المهرجان الذى
أقامه دكتاتور أثينا بيرسراتوس،
احتفالاً بأعياد إله الخصب والخير
والخمر ديونيسيوس، فى ذلك
المهرجان بالذات وفى عام ٥٣٥
ق.م .

على وجه التحديد اكتمل مولد
الأدب المسرحى حينما صعد تيسبيس
THESPIس الممثلة والمطرب والمخرج،
صعد إلى منضدة وسط الكورس، وبدأ
يتبادل أجزاء من أغاني الدتيرامب
مع قائد الكورس، مدخلاً بذلك العنصر
الآخر الذى اكتمل بعده الشكل
الدرامى، وهو الحوار .

ولا نكون مبالغين إذا قلنا أنه
بدون الحوار لما كان هناك «أدب
مسرحى» وهو ما يمكن أن ينسحب
على ما يمكن تسميته «أدب
تلفزيونى» . ولا نستطيع أن نخفل
رؤية رائد النقد الأدبى وأستاذ الفكر
النقدى فيما يتعلق بفن الدراما وهو
أرسطو إذ إنه هو الآخر يقدم الحوار
على أنه أحد الفوارق الأساسية بين
الدراما والفنون الأخرى . فهو يبدأ
كتاب الشعر بمقدمة مقتضبة عن
الفنون والأدب المختلفة، وكيف تتفق
جميعاً فى أنها محاكاة أو أنوار
مختلفة من المحاكاة بعد هذا ينتقل
إلى الفوارق الأساسية التى يقسمها
ثلاثة أنواع :

أ- فوارى فى الأداة

ب - فوارى فى موضوع المحاكاة

نفسه

الروائي الكبير، بهاء طاهر، أحد الروائيين الذين تحولت واحدة من رواياتهم إلى الدراما التلفزيونية، في مسلسل حقق نجاحاً كبيراً بعنوان «خالتي صفية والدير» والمأخوذ عن رواية بنفس العنوان، يؤكد لنا في بداية حديثه أن مصطلح «الأدب التلفزيوني» يجمع بين وسطين مختلفين تماماً، ألا وهما «الأدب» و«التلفزيون»، ويضيف فيقول: «في رأيي الشخصي يمكن الإعداد للتلفزيون عن أدب مكتوب، سواء كان في شكل روائي أو قصصي، لكن جمعهما في مصطلح واحد صعب جداً، وهناك أسماء عديدة استطاعت تقديم دراما تلفزيونية راقية جداً، مثل «أسامة أنور عكاشة»، و«محمود عبد الرحمن»، و«محمد صفا عامر» وغيرهم، لكن الحكم بوجود نوع أدبي اسمه «الأدب التلفزيوني» هو حكم متفرع جداً، وأكبر دليل على ذلك هو أن «أسامة أنور عكاشة» نفسه حين يحب كتابة رواية أو مسرحية، يكتبها أو يصدرها في كتاب، ومن ثم أعطي التلفزيون وسيطاً ليس إلا، أذنه الرئيسية هي الصورة، ولكن الأدب القادر على التحليل والتحليل، وعلى صنع مقارنات شعرية وفلسفية وفكرية مكانه الكتاب فقط، زد على ذلك أن الأدب الذي يعتمد بصورة كلية على الصورة الفوتوغرافية، هو أدب فقير وودي، لأن الأدب الجيد والعظيم يعتمد بطبيعته إلى الإضافة في الجوانب الغامضة من النفس البشرية، لذلك يقال إن أصلح الأعمال الأدبية للتلفزيون هي الأعمال الصعبة، فمن المستحيل تحويلها إلى دراما تلفزيونية أو سينمائية، فحين مازلنا نستمع بقراءة المسرحيات اليونانية العظيمة، ولكن ما الذي بقي منها حين تحولت إلى دراما تلفزيونية؟! لا شيء، الأدب عظمته تكمن في الكتاب الذي خلقه، وليس في الدراما التي تقدم على شاشة التلفزيون، وحين نقول عكس ذلك، فإنما أنت ترى قمة جبل الجليد التي تظهر



خيرى شلبي :
الأدب التلفزيوني
حقيقة ..
ولها روادها



وحيد حامد :
الكاتب الجيد ليس في
حاجة إلى حمل يافطة
على ظهره !

فوق المياه، ولا نرى جسد الجبل كاملاً، أما عن رواية حائتي صافية والندير فاعتبر أن تحويلها إلى دراما تلفيزيوية مسلسلة، هي مجرد صورة نيفزيونية عن الرواية ليس إلا، لأن العصر الأساسي من عناصر هذه الرواية تحديد؛ هو نهضة الصفوة المروية بها، فالراوي طفل صغير، إذن لكي نكون صادقا في الدراما، عليك نقل هذه اللغة الطفولية وتحويلها إلى صورة، فكيف بالله عليك سنفق هذه اللغة إلى شاشة التلفزيون!

الأديب والروائي عبدالوهاب

الأسواني أحد الروائيين الذين تحولت العديد من أعمالهم الروائية ولقاصصية إلى الدراما التلفيزيوية، فرواياته تشمل الأمر تحولت إلى مسلسل تلفيزيوي سنة ١٩٧٦، أي قبل صدورها في كتاب سنة ١٩٨٠، علي يد المخرجة النيفزيونية غنية ركي. في ١٣ حفلة، وهو المسلسل الذي كان من خلاله أول ظهور للحمى حمدي ركي أمام مشجعة حمدي ورويس وحنان عشرين وحمد ندير، ثم تحولت رواية سلمى الأسواني تحت توهب الأسواني، التي مسلسل تلفيزيوي خرجته نبراهم نصحن وأعدت لسانة الشيفيرس التيارات الغدير محسن زايد وقد سطوته كل من حمدي عيت وسير فهمي وحنان شوقي، رصاص الحوني وحمد عبد شمس، إضافة إلى العديد من المشهورات النيفزيونية ولإداعية المتأجدة عن أعمال روائية أو قصصية الأسواني، ومن ثم فحين سحنت إلي الأسواني، فإني حين نسل أحد بوني الأمر، يقول عندها هب الأسواني في السدة واقفا هذا المصطلح ومزوجه: لا أستطيع أن اعترف بمصطلح هيب كيد، أو لا لأن كلمة أد لا يصح لأن نربط كلمة شيفريوس فكلمتهم، بسط محنتهم، نعمت عناصر، حاض حنف عن نصحي النص، لذلك نحن نمرات التي حول التي ندرع

النيفزيونية تكون مختلفة تماماً عن جسد الرواية الأصلي، فالدراما تتعامل مع الخط الدرامي فقط في الحدوة، وتترك جميع الخطوط الفكرية الأخرى، كذلك الخطوط الفلسفية والشعرية، ليس لأنها تتعفف عن التعامل معها، بقدر ما هي عاجزة عن توصيل العمق الثقافي في هذه الخطوط، وإذا كان البعض يري أن هناك نوعاً من الدراما يري عن غيره، فأسميه دراما راقية، ولا أستطيع تقبل تسميته بالأدب التلفيزيوني، أو أدب الدراما التلفيزيونية، ولكن علي الناحية الأخرى اعترف بأن هناك مسرحيات عديدة لا أطيع قراءتها، لكنني استمتع في الوقت نفسه مشاهدتها علي المسرح، أو في أعمال درامية تتناولها.

ميديا الادب

الروائي والكاتب القصصي يوسف أبو زينة. تناول موضوعاً بكثير من الحذر والنزوي، فقال: يبدو أنه مصطلح جديد، يحاول الآن إيجاد مساحة له من الوجود، واعتقد أن أول من نحت هذا المصطلح هو الكاتب النيفزيوني المميز «أسامة أنور عكاشة». فحين نحت في بعض أعماله الدرامية مستويات أدبية حائصة، سواء في لياحي الحلمة أو «زيريين أو غيرها، ودعني أشرح المسألة قليلاً، كلمة الأدب تسع الآن لغتوب وأنواع عديدة، فإذا كانت تسوع في الرواية، وهو ليس نوعاً أدبياً عربياً، وإذا كانت تسوع القصص القصيرة، وهي ليست أيضاً نوعاً أدبياً عربياً، وكذلك قصيدة النثر، فلماذا لا تسوع كلمة الأدب ما نسمي الآن بالأدب التلفيزيوني؟ هذا السؤال يعرضه كتاب الدراما للقول بأن ما يكونه يتدرج تحت نوع أدبي جديد، لكن لا شيء في هذا النوع الجديد يقوم علي عدة عناصر تتنازع مع بعضها البعض لتضع ميديا جديدة، من الأدب، وما دامت هذه دراما ستقوم علي الحوار، إذن فإنها تنتمي

بشكل ما إلى الأدب، ولكن دعني أقول أيضاً إن غلبة الإنتاج الدرامي الرديء لا تسمح لنا بالاعتراف بمصطلح كهذا، لأن الأعمال التي تصنوي تحت هذا المسمى من الأدب هي نادرة جداً وقليلة، فالعمل التلفيزيوني الأدبي يجب أن يعطي حالة من العمق والتأمل التي تعطيها الرواية لك أنت كقارئ، وأنا لا أريد بكلامي هذا مصادرة لفظة الأدب علي الكتابة وفنونها فقط، فهناك منيع لكل الألوان والفنون والأنواع، وكما قلت: الأدب العربي اتسع لفنون عديدة لم تكن فيه، مثل المسرح والرواية والقصة القصيرة وقصيدة النثر، فلماذا لا يسع لفن جديد، اسمه «الأدب التلفيزيوني»؟ أرد علي هذا السؤال فأقول: هناك أعمال ملحمة قدمت الدراما المصرية لا يمكن أنكارها أو حتي تخطيها، مثل «ليالي الحلمية» و«بوابة الحلواني»، وأهم كلهم، وغيرها، وهناك كتاب كبار في الدراما التلفيزيونية مثل «محفوظ عبدالرحمن» و«أسامة أنور عكاشة»، ولكن وكما قلت تظل غلبة الإنتاج الدرامي الرديء تمنعني من الاعتراف بأن هناك أدباً تلفيزيونياً بشكل حقيقي، وأكرر دليل علي ذلك أنه لم يحدث أن حول عمل أدبي إلي الدراما التلفيزيونية وأعجبني، لأن هناك مسألة مهمة يغفلها البعض حين يتحدثون عن وجود أدب تلفيزيوني حقيقي، هذه المسألة هي أنني كقارئ للعمل الأدبي أصبح بعملية القراءة، صانع كل شيء فيه، فأنا مخرجه وطلته وكتابه ومصوره والمصمم لإضاءاته ومونتاجه إلخ، لكن في الدرامات أنا محكوم - كممثل ومشاهد - باختيارات المخرج والمؤلف والنجوم الذين يجسدون شخصياته، و«أسامة أنور عكاشة» يصنع أدباً تلفزيونياً لأنه يبدأ صناعته وينتهي بنفسه، أما في المعني الترويجي لي ككاتب روائي، فلن أرفض أن يتم تحويل إحدى رواياتي إلي دراما تلفيزيونية، لأن «يجب محفوظ» عرف لدي



الناس بأعماله في السينما، وكذلك إحصان
عبد القدوس، و«بحي حقي»، ودبلة حسين
و«يوسف السباعي»، وغيرهم، ولن أنسى فرع
الكاتب المصدق «إبراهيم أصلان» حين
تمولت روايته الشهيرة «مالك الحزين» إلي
فيلم سينمائي بعنوان «الكيت كات» للمخرج
الكبير «داود عبد السيد»، كان فرع «أصلان»
ناهما من تغييرات قام بها مخرج الفيلم، ولكن
بعد نجاح الفيلم المدوي تناسي «أصلان»
فرعه، وهذا يعني أن الأدب سيقى فنا ميدانه
الكتاب والورق، وأن الأدب التلفزيوني شيء
آخر، لم يتحقق، ولم يوجد بالصورة الكافية
بعد!

الغنا عزت العلالي صاحب تاريخ
كبير وضح من العمل السينمائي والتلفزيوني
والإذاعي علي السواء، ومن ثم فإنه يري أنه
من الصعب وصف كتاب الدراما في مصر
بأنهم أدباء، موضحاً رأيه فيقول: «الدراما
شيء مختلف عن الأدب، ولها خواص
وشروط وعناصر تختلف تماماً عن خواص
وشروط وعناصر الأدب، حتي معاييرها
تختلف عن معايير الأدب، فكيف أقول بأن
هناك نوعاً أدبياً جديداً اسمه «الأدب
التلفزيوني»، ولو قلت ذلك، فكيف أفرق بين
عمل درامي مأخوذ عن قصة للرواية
محفوظ، وعمل أدبي كتبه نجيب محفوظ
مباشرة للتلفزيون، أو بين عمل درامي عادي
مأخوذ عن مسرحية ما، لذلك من الصعب أن
استصغى هذا المصطلح أو اعترف به، فالأدب
يتأقش علي أنه أدب، والتلفزيون شيء آخر،
ووسيط مختلف له شروطه وعناصره».

الكاتب «خيري شلبي» أحد الروائيين
الذين تحولت بعض أعمالهم الروائية إلي
الدراما التلفزيونية، ولذلك نجده يقف موقفاً
مناصراً لمصطلح «الأدب التلفزيوني»، حيث
يقول: «بالطبع هناك ما يمكن الاصطلاح
علي تسميته بـ «الأدب التلفزيوني»، وهذا
الأدب بدأ محاولات سابقة وعديدة، بدأت

منتصف الستينيات حين دخل التلفزيون إلي
مصر، وهذه المحاولات كانت تتم بداية علي
استحوا من خلال برنامج «القاهرة والناس»،
والذي كان يكتبه كل من «عاصم توفيق»
و«مصطفى كامل»، وكان يخرج «محمد
فاضل»، هذه المحاولات يمكن تسميتها - علي
استحوا - بالأدب التلفزيوني، لأنها لم تأخذ
الشكل الكافي لتصبح كذلك، ولكن يصبح لهذا
المصطلح الآن مشروعية وجود، بالنظر إلي
العديد من الأعمال التي استطاعت أن تثبت
أقدامها علي ساحة الدراما التلفزيونية
المصرية، مثل ليالي الحلمية و «ريديا
للرائد والكاتب القدير أسامة أنور عكاشة»
فهو يعتبر وحده أول من بدأ تحت هذا
المصطلح الجديد، ثم استمر مثابراً لمدة طويلة،
ينقل من عمل إلي آخر، وقطع مشواراً طويلاً
حتي اسحق الآن لقب «رائد الأدب
التلفزيوني». كل هذه الأشياء تجعلني أقول إن
هناك أدباً تلفزيونياً بالطبع، وللموضوعية
هناك شركاء كبار مع «أسامة أنور عكاشة»
قطعوا معه هذا المشوار الجميل، منهم «محسن
راشد»، و«وحيد حامد»، و«محفوظ عبدالرحمن»
وغيرهم، ولن نستطيع إلا أن نعي ما يكتبه
هؤلاء ليس أدباً تلفزيونياً، فأنت في أعمالهم

تستطيع أن تقرأ رواية عبر مشاهدتك لهذه
الأعمال، حيث شخصياتهم الدرامية تخرج
من رحم الحياة الحقيقية التي نعيشها، إذن
فهذه الشخصيات لها جذور درامية
 واجتماعية مدروسة ومنقذة، ولها طرح للواقع
 المصري يتمتع بالحيادية والموضوعية، ومن
ثم يحق لهؤلاء الفرسان، وعلي رأسهم الرائد
أسامة أنور عكاشة، أن ينصوا تحت لواء
أدب جديد يعرف باسم أدب الدراما
التلفزيونية أو الأدب التلفزيوني..

الكاتب التلفزيوني المعروف «أسامة
أنور عكاشة» يحاول في البداية أن يمهّد
السنبل للاعتراف بمشروعية مصطلح «الأدب
التلفزيوني»، فيقول: «دعني في البداية أحاول
تعريب المسألة وتبسيطها، لكي تكون واضحة
وحالية من الالتباسات، إذا كنا نقول إن هناك
أدباً مسرحياً، معروفاً ومعتزفاً به، فهناك
دراما وسبها التلفزيون، هذه الدراما هي
ابنة الدراما الأصلية التي هي دراما المسرح،
لأن الترتيب التي تجمعها هي واحدة، لكن
العرق بينهما هو هي الوسيلة والوسيط
والإحجام، ففي المسرح هناك عرض حي،
مباشر، يومي، حميمي، لكن الدراما فهي
معدة سقفاً، ومسجلة من قبل، وكل هذه

الفروق هي فروق في الوسيلة والوسيط، وليست فروقاً جوهرية علي الإطلاق، إذن، ومادام هناك أدب مسرحي، فلماذا لا يكون هناك أدب تليفزيوني، أو أجبنا نذقق في مصطلح أكثر تنقولا أدب التراما التليفزيونية، والأدب هو نوع من الاستخدام اللغوي، هو استخدام في اللغة، مثل الشعر والقصة القصيرة والرواية والمقال، إذن فأنا عندما استخدم اللغة في الدراما فهي بالضرورة نوع من الأدب، بغض النظر عن تساؤل مثل: «ما الذي يحكم أن هناك أدباً هابطاً في الدراما التليفزيونية، مثلاً هناك أدب هابط في الرواية والمسرح والنقصة والشعر؟» فلا يصح أبداً أن أقول إن المسلسلات الهابطة والمملة والرخمة تنتمي إلي أدب الدراما التليفزيونية، وإنما أنا أطلق هذا المصطلح علي الجنس، علي العملية الفنية ذاتها، إنما كون هذا الأدب من نوع راقٍ أو هابط، فهي مسألة تصنيفية محلية، بدلالة ن هات، ذات سيقرية، مادام استخدم اللغة استخداماً فنياً، لأش أن كون هذا الأدب موجود، فالحوار الذي سخدمه في الدراما، ووصف الأماكن وتخصيصات، والصور والمشايع، كبح سمي في حسن أدبي مختلف ومعاير، ومختلف حد، أدب المسرح، وأدب دراما المسرح يصح حسب ذلك مختلف عن الرواية والنقصة القصيرة أو الشعر، فأنود يأتي ذلك حدته هو «أدب الدراما التليفزيونية» ليصح حساً أدبي مختلف، ومعبّر.

الكاتب والمؤلف حد حامد يعف ضد مصطلح الأدب التليفزيوني، عني انزع من أعماله لعدد الدحة في السمة والتليفزيون ويعرف، صفتي المسألة ليست مفهومة في علي الإطلاق، عتقد هـ المصطلح ظهر نتيجة عدم دراك حقيقي لمعني ومعهم الدراما التليفزيونية، والمكثاة لندراما هي فرع من المسرح التليفزيوني الغنور، وبالتالي فهي دراما، وتيكت، وأدب

دراما، أو: أدب تليفزيون، لذلك تجدني لا استريح لهذا المصطلح، ولا أعتد بمن يجرون خلف سمعات ليس لها أصل، وإن تقني أو تسمن من جوع، والحكاية ببساطة أن الكاتب التليفزيوني الجديد، هو في الأصل كاتب ومؤلف قصص جيد، وعلي من يريد وضع «باطقة» علي ظهوره ليعرف الناس به، فليعمل، لذلك تجد أن أغلب كتاب الدراما الجديدين لدينا، هم في الأصل كتاب قصة ورواية، والسمعية التي يحب البعض فرصتها علي نفسه، مثل كاتب دراما تليفزيونية، لن تزيد في شيء، لأن كاتب الدراما أنجد لا يقل بحال من الأحوال عن الأديب أو الروائي أو الكاتب، لذلك أكره المصطلح، ومن يجرون خلف سمعات لن نقيدهم، أو تركتي بأعمالهم.

يقف الكاتب القدير «يسري الجندي»

مدد الكلمة الأولى له ضد تسمية «الأدب التليفزيوني» فيقول: قد يكون الإبداع استيعادي تنمّر خلال السنوات الأخيرة، لكن من الصعب أن أصف الأعمال الدرامية بالإنتاج الأدبي، فالأدب له شروط، من أهمها، وبرزها الاستمرارية، والنفاذ في حين أن الإنتاج التليفزيوني ليس من خصائصه بمكبدة انقفاء ولا الاستمرارية، وهناك ألوان من الدراما، بخلاف الأدب في عمومه، مكوب بها انقفاء، مثل المسرح والذي يمتلك شروط البقاء، فقط لأنه محفوظ في كتاب، فحق مازلا تقدم «اسحقيلويس» و «أوديب» لأنهما محفوظاً في كتاب مطبوع، ومارالنت أعمال شكسبير يتم معالجتها درامياً، سواء كان في المسرح أو السينما أو التليفزيون، «أدب في انقشاهي مخزن وثائق، أما الإنتاج التليفزيوني فهو أنثى ما يكون بالمسحوبة (تومييه) بالصبط في دورها وتأثيرها، رغم أنها أيد حد، وسريعة جدا، لكن يعي تأثيرها قوياً، عني العكس من الأشكال الأخرى من الإنتاج المكتوب، ولا أريد القول بأن الدراما

التليفزيونية دون غيرها من فنون الأدب، لكن من الصعب وصف الأعمال الدرامية بالأدب التليفزيوني، فإن تقدم مسلسل من عشرين أو ثلاثين حلقة شيء، وأن تصدر رواية مكتوبة شيء آخر، لذلك أجد صعوبة فعلاً في وصف أعمالنا الدرامية بالأدب، ومن المستحيل أن أضعها في هذا المستوى الراقى، فالأدب محكوم بدرجة عالية من التكليف الفكري والفلسفي والتحليلي وهو ما ليس متوافراً في الدراما، لكنه متوفر في المسرح والسينما إلي حد بعيد، وربما يري البعض أن الدراما، ما هي إلا أدب مرئي، لكنني لا أري ذلك، فالأدب سيقي شيء أرقى وأقوي وأكثر حلوياً، رغم أن الدراما تمتلك قاعدة تواصل عريضة لا يملكها الأدب المحكوم بنخبه مثقفة وواعية.

الأدب قراءة.. والدراما صور

المخرج التليفزيوني «إسماعيل

عبدالحافظ» يقف ضد مشروعية المصطلح ولا يعترف به، فيقول: أعتقد أن المسألة ليست بهذه البساطة، ولا يمكن لنا الاعتراف بهذا المصطلح الغريب، لأن الأدب بكمي شيئاً مختلفاً تماماً عن الدراما، فالأجيال يكاملها تتواصل مع الأدب عبر الكتاب، ومادام نقل هذا الأدب إلي صورة وميديا أخرى، فهو يأخذ مفهومًا ومعني آخر تماماً، وأعتقد أن هذا المصطلح ما هو إلا تقليعة جديدة، فمن قبل سمعنا أن هناك أدباً سينمائياً نزعمه وجدنا أن الكاتب الكبير «نجيب محفوظ»، لم يدع أنه كاتب سينما أبداً، رغم ممارسته كتابة السيناريو السينمائي عبر العديد من أعمال عشرات المخرجين الكبار وعلي رأسهم الراحل «صلاح أبو سيف»، «نجيب محفوظ» كان يكرر كثيراً قوله إنه مسئول فقط عن أعماله الروائية في الكتب، وليس عند تحويلها إلي فيلم سينمائي أو دراما تليفزيونية، وهناك من



التلفزيوني.

ويرصد د. محمد عثاني بعض التطورات التي حدثت في الفترة الأخيرة وتحديداً في التسميات فيقول أنه بتحويل بعض الأعمال الأدبية إلى أفلام أو مسلسلات، فقد قدم مثلاً الكاتب المسرحي البريطاني ديفيد إدجر رواية لشارلز ديكنز أسماها (ديفيد كوير نباد) وقدمها باعتارها عملاً تلفيزوياً ثم قدمت على المسرح عد التلفزيون وكان قد نشر لإعلاء التلفزيوني في كتاب قبل تقديمه على المسرح من هنا أصبح النص أدباً تلفيزوياً لا مسرحياً.

ويعد ديفيد إدجر، أوجه مجموعة من كتاب المسرح في أمريكا إلى تقديم أعمال تلفيزونية مسندة إلى قصص أو روايات عالمية، وأصبحت هذه الأعمال التلفيزونية أدباً يستلهم لا يبي أصحاب القصص. في أن التلفزيون أصبح اليوم من الوسائط الفنية المستقلة التي يكتب لها الأدب مثلاً كالتيك للقاري، في الماضي.

وقد تغير تعريف الأدب نفسه وفقاً لذلك ابتداء من كتابات الأستاذ الإنجليزي «بيري أيجتون». منذ عام ١٩٨٤، عندما أصدر كتابه مقدمة لنظرية الأدب ونبهه آخرون.

استراحة أو استراحات، ولكن السينما لا تقتضي ذلك.

إن التقديرة أو التكيف حتى في كتابة الدراما التلفيزونية تعتمد على طبيعة المشاهد في المنزل، وهي تختلف عن طبيعة المشاهد في دار عرس السينما، ولكن تبني هناك عناصر ثابتة تجمع بين الأدب التلفيزوني والأدب السينمائي وهي الحوار المرظف لخدمة المنظر، لأن الوسيط في هذا الأدب هو الصورة أكثر من الكلمة. وإن الحوار دائم الإحالة إلى الصورة، التي يحدد الكاتب لذلك والأدب التلفيزوني لا بد وأن يكتب السيناريو والحوار أيضاً، أما كاتب الحوار فقط فيعتبر مشاركاً في هذا النوع من الأدب.. فالأدب السينيوي والسينمائي ينصص عشرين مهمين ولا يفوق أحدهما على الآخر الأول هو الصورة التي قد تتغير بسرعة.. والثاني هو الحوار الذي يحل في الصورة ويصحب فيها، فمن يكتب السيناريو فقط أي دون الحوار يكون قد قطع نصف المسافة تلك الكلمة الأجنبية للسيناريو هي Screen-Play ومعناها الحرفي مسرحية نشأة، والمسرحية فيها إرشادات مسرحية وهي السيناريو والحوار، إن يفترض في الأدب السينمائي والتلفيزوني أن يكتب السيناريو والحوار معا أي أنه أديب تلفيزوني وهذا هو التعريف المنعق عليه عالمياً للأدب

قدم سيناريو تلفيزوياً معداً خصيصاً للدراما، إن هذه «ميدبا، مختلفة، وخذ مثلاً علي صحة كلامي، بعد الجزء الأول من مسلسل «ليالي الحلمية، الذي كتبه «أسامة أنور عكاشة، وهو من خبرة كتاباً في الدراما التلفيزونية، جرب أن ينشر السيناريو في كتاب، فماذا حدث؟، لم يحدث أي إقبال على الكتاب، و«الف الجمهور حول المسلسل، لأن عماده هو الصورة وليس الكتابة، الأدب قراءة والدراما تتداخل فيها العديد من العناصر مثل الصوت والحركة والصورة، وأنا لا أقل من كتاب الدراما، فالكاتب مسئول عن حيز الفكر المكتوب بين طيات كتابه، والمسرح مسئول عن رؤيته في تقديم هذا العمل أو غيره للناس.

وعن السيناريو يقول د. محمد عثاني أساتذ الأدب الإنجليزي جامعة القاهرة أنه نوع من الدراما التي تحول إليها عدد من كتاب المسرح بعد ظهور التلفزيون، واستقرار الدراما التلفيزونية. وهو لم يطهر إلا بعد الحرب الثانية في الخمسينات، وأول نموذج لهذا الأدب، كان سيناريو كس هارولد ستر الذي تحول بعد ٦٥ عملاً من كتاباته للمسرح، إلى كتابة السيناريو التلفيزوني الذي تطلق عليه الآن الأدب التلفيزوني.

وعندما نشر هذا النص عام ٧١ كان متردداً بعض الشيء لأنه لم يكن يتوقع أن يقبله أحد باعتبار أن السيناريو وطبيعته ينبغي بأحراج القلم، ولكن عندما بدأ القاد يغرون السيناريو ويحلون كتابات، بنكر، لسييم والتلفزيون سبيل الأمر.

وهذا يرجع إلى الأدب السينيوي هو نفسه أدب سينمائي، والاختلاف تكيفي فقط، لأنني لو كتبت فيصاً للتلفزيون في سهره مثلاً يكون ذلك مختلفاً عن كتابة فيلم للشاشة الكبيرة، لأن مقصيات الشاشة الصغيرة مختلفة، فمثلاً لا بد من إتاحة فترات ترفق حتي يتمكن المشاهد في المنزل من أحد

القانون لا يصنع فناً.. لكن الفن يصنع قانوناً

- لا توجد تجربة فنية تكتمل إلا بالموت، وفي العام ١٩٨٣ قلت في كتالوج معرضي الذي أقمته في هذه السنة «إن الفنان هو على طريق البداية أبداً، وفي الوصول خدعة لو أعتقها الفنان كان في هذا نهايته، وما دام الفنان حي فهو ينجح، لذلك تجدني أضحك عندما أسمع البعض يقولون: «أنا انتجت... وضاعت الشحنة الفنية بداخلي، لأنني أرى العكس تماماً، فكلماً انتجت فناً، زاد شوقي للإنتاج أكثر وأكثر، لأنك عندما تنجز فناً، فأنت تفتح أبواباً لاحتمالات فنية أخرى، ويزداد العطش، والفنان الحق هو من يزداد عطشه كلما أنتج فناً حقيقياً، إذن لا اكتمال هناك، لكن على الأقل، هناك اكتمال لفكرة فنية، بدأتها في العام ١٩٨٠، وانتهيت منها في العام ٢٠٠٠، هذه الفكرة تتلخص في أنني أصبح المسؤول عن معارضي وعروضي الفنية، وبالشكل الذي أريده وأرتضيه، وقد يكون من حق أعمالي ولوحاتي أن تستريح مني قليلاً، وأن تنفخ بعيداً عني، لكن الإنتاج وهو الأهم سيطر مستمراً لدى، وحين أقرب للتوقف عن إقامة معارض لأعمالي في مصر، إنما أسمى لسرقة بعض الوقت لأوفره في الإنتاج، فشعوري أن في وتجربتي الفنية إنما هي في حاجة إلى كل ثانية الآن، وهو أحد أهم المبررات الأساسية التي تجعلني أقدر الآن للتوقف عن العرض، وفي الوقت نفسه، أعقد أن مشروع الرسم للأطفال الخاص بي ينجح بالدرجة التي يحتاج مني فيها أن ينجز على وجهه الأكمل، لأن ما أنجز فيه هو قدر ضئيل جداً، هو جزء من المرحلة العمرية ما بين ثلاث سنوات وست، والمشروع يبدأ من ثلاث سنوات حتى العام السادس عشر.

راهننت على نفسي

في معرضك الأخير، حرصت على تمثيل كافة محطاتك الفنية، حتى رسومات للأطفال، كيف ترى هذا المعرض، وهل يشكل الغائمة الحقيقية في تطورك الفني، خاصة وأنه يندرج تحت ما يسميه الغرب بالمعرض الاستعادي الشامل، حيث يجسد ثلاثين عاماً من رحلتك الفنية؟

- أعتبر هذا المعرض هو الذروة في رحلتي الفنية، وهو الوحيد المتوافق مع اختياراتي واختياراتي الفنية طوال الأعوام الثلاثين الماضية، فهو يكاد يكون حصيلة جملة اختيارات، حرصت على إبقائها في خطتي الفنية، وهي بالترتيب: أولاً: اخترت أن أكون فناناً تشكيلياً، وليس رساماً في الصحافة، وليس مدرساً في الجامعة، وبدأت هذه الفكرة تحديداً العام ١٩٨٠، حين عدت نهائياً إلى مصر من باريس، وقتها قيل عني إنني «مجنون»، حيث تفرغت تماماً للفن، من الاعتماد على وظيفة أو مصدر رزق غير لوحاتي، في هذا الوقت أشفق على أصدقائي المحبين، وأصدقائي غير المحبين

عدلي رزق الله واحد من أهم الفنانين التشكيليين المصريين الموجودين على الساحة التشكيلية المصرية والعربية الآن، عاد من العاصمة الفرنسية «باريس» أوائل الثمانينات من القرن الماضي، ليبدأ من الصفر في القاهرة، كان هناك أستاذاً بجامعة «ستراسبورج» ورساماً صحفياً في العديد من المجلات والجرائد، لكنه قرر أن يبدأ انطلاقاً فنية جديدة من وطنه مصر، فعاد متفرغاً تماماً لفنه، ورفض أن يكون أستاذاً بالجامعة، أو رساماً صحفياً عادياً، فقرر التفرغ التام لفنه، بمعنى أن يحيا من أعماله ولوحاته، فهو يرفض حتى الآن إهدام أصدقائه ومحبيه أي لوحة من أعماله. بل يبيعهم أعماله بالتسليم إذا كانوا لا يملكون مالا كافياً، من هنا، وبهذه الطريقة، استطاع «عدلي رزق الله» أن يكون الفنان المصري الوحيد الذي استطاع العيش من أعماله، متفرغاً لفنه ومشروعه.

مؤخراً أقام «عدلي رزق الله» معرضه الأول الاستعادي والشامل، والذي صد ما يقرب من ألف (١٠٠٠) لوحة وعمل، تغطي مشواره الفني منذ ثلاثين عاماً، محققاً بذلك حلماً طالما راوده، بإقامة معرض استعادي شامل يحكي نصرة فنان عربي ورحلته مع التشكيل، على عرار المعارض الاستعادية التي تقام بشكل مستمر لأساطين الفن الأوروبي. لكن عدلي رزق الله لم يفاخيه الحركة التشكيلية المصرية والتعزيب فط بإقامة هذا المعرض العرير من نوعه، لكنه أيضاً فجر قسمة لم يكن أحد ينظرها، إلا وهي اعتزاله العرض الفني في مصر تماماً. وبداية مرحلة جديدة من رحلته، سيوطر خلالها جميع البلدان العربية لإقامة معارضه فيها، وهي الرحلة التي بدأ أولى محطاتها منذ قليل، حين أقام معرضاً ضخماً لأعماله في قاعة «بلذا بالعاصمة الأردنية» عمان.

في هذا الحوار، حاولنا الاقتراب من مشروع «عدلي رزق الله» التشكيلي. عنر محطاته الأساسية، منذ عودته إلى القاهرة في العام ١٩٨٠، وحين إقامته لمعرضه الاستعادي الشامل مؤخراً بجمع الفنون نادر الأوبز المصرية. وكعادته، كان عدلي رزق الله، صريحاً وواضحاً، تحدث عن رحلته مع التشكيل، وعن ضرورة التفرغ في حياة الفنان. وأرتنطه بنعراء السبعينيات في مصر، ومآبائه التي أعطته ما لم تعطه حمة الثمانيات لأي فنان آخر:

بعد معرضك الاستعادي الأخير، والذي ضم أكثر من ١٠٠٠٠. ألف لوحة، نفذت في خلال مشوارك الفني الطويل، قررت اعتزال إقامة معارض شخصية، أو المشاركة في معارض جماعية من أي نوع، فهل يأتي هذا القرار نتيجة شعور داخلك باكتمال تجربتك الفنية، وتشكلها وبلورتها بشكل نهائي؟



المعنوي ؟

- تحقق بالطبع بدرجة عالية من البطولة، وأقلها بلا نزاع، استطعت تحقيق هذا القرار بقدره فائقة علي احتمال المصاعب، سواء بالنسبة لي، أو بالنسبة للسيدة العظيمة التي تزوجتني، فكما تقول، كنت في باريس مدرساً في جامعة «ستراسبورج» للغة، وكنت أبيع رسوماتي للأطفال إلي ثلاث محلات معروفة هناك. وبالرغم من كل هذا رجعت إلي مصر في العام ١٩٨٠، وقررت البداية من الصفر، لأن شفتي التي تركتها في مصر لدي صديق سرقته منه، والقروش التي عدت بها من باريس لأبني بها مرساً لي، أجبرت علي شراء شقة أخرى بها، ومن ثم بدأت صفر اليمين، في هذه الفترة وصلت المسألة حداً من الخفاق والضيق، إلي الدرجة التي لا أستطيع أن أجلس علي مقهي وأحتسي كوب شاي، هذه البطولة كنت أحوضها بعد أربعين عاماً، كنت فيها فتناً معروفاً، علمت ودرست ونشرت وطبعت أعمالتي، وأنا لا أتكلم من فراغ، هذه الحقيقة لم يعرفها أحد سوي خلساني المقربين، لكنني قبلت هذا الوضع، كما ارتضيت به زوجتي، وفي أول معرض لي بعد عودتي من فرنسا بالقاهرة، بيعت خمس لوحات بأسعار في متناول الجميع، وفكرت أن كل إنسان منحه أن يحصل علي لوحة لي، فأعلنت وسط أصدقائي المقربين أن لا واحد منهم سيأخذ لوحة كهديّة، وهو الهدى الذي مازلت مصراً عليه، ومن ثم بيعت لوحاتي لهم بالتسليم، كنت تستطيع سنة ١٩٨٠ أن تمتلك لوحة من عدلي رزق الله بمشرين جنيهاً فقط، وهناك أصدقاء وكتاب مثل «سعيد الكفراوي». وعبد حيدر. انتشروا أعمالتي بالتسليم، وهي الفكرة التي قمتها في معرض الاستعادي الأخير، حيث كان من حق كل شخص أن يقبني لوحة لي بمائة جنيه فقط، وأقدم هذه الفكرة لأول أنني عشت حتى العام (٢٠٠٠)، وهي ذكري مهمة لأنني وصلت حد الإرهاق، فبعد مشواري الطويل، استطعت عمل نموذج

قالوا إنني مجنون، لكنني برغم كل ذلك راهنت علي نفسي وعلي فني، والمعرض الأخير أكبر دليل علي نجاح هذا الزمان وفوزي به.

ولكن ما الذي دفعك إلي التفرغ التام بهذا الشكل، دون الإبقاء مثل كثيرين علي وظيفة أو مصدر خارجي للعيش، خاصة وإنك كنت تستطيع العمل رساماً في العديد من الصحف المصرية والعربية والفرنسية أيضاً؟

- ذلك لأنني أرى أن الحركة التشكيلية المصرية، يظلم فيها الفنان التشكيلي، منذ البداية، لأنه يكون عليه أن يقوم بأعمال وتطبيقية، وفي وقت فراغه ينتج فنه، وكما أقول دائماً، في بداية الحركة التشكيلية المصرية والعربية، كانت الصفحة بيضاء، وحينما خط «محمود سعيد، خطوله فوق صفحة التشكيل العربي، ترك لنا علامة كبيرة اسمها «محمود سعيد، ثم تلاه علامات كبيرة، مثل: «راغب عياد، ومحمد ناجي، وكمال خليفة»، ويتراكم علامات وإنجازات هؤلاء، وغيرهم، مثل: «حامد عبدالله، ونحبة حليم»، أصبحت الصفحة البيضاء بها علامات متعددة، ولكي تترك علامتك أو بصمتك الخاصة وسط هؤلاء الكبار، عليك أن تعطي حياتك كاملة للفن، وكان هذا قدرتي واختياري، اخترت أن أكون فتناً تشكلياً فقط، حتي أنني توقفت عن الرسم للأطفال لمدة خمس سنوات كاملة، بداية من العام ١٩٨٠ وحتى ١٩٨٥، ورفضت أن يصحب لي مورد رزق من رسومي للأطفال، لأنني بهذا سأفقد تفرغي لفني.

قرار غريب، فبعدما كنت فتناً ومدرساً للفن في جامعة «ستراسبورج» الباريسية، والتي تتساوي مع «المصريين»، تعود إلي القاهرة سنة ١٩٨٠ لتبدأ من الصفر، متفرغاً لفنك تماماً، كيف حققت هذه المغامرة، وسط مناخ لا يناصر الفنان التشكيلي، ولا يعطيه حقه، لا المادي.. ولا

فني للعرض في مصر دون التعرض أو الاعتماد علي السلطة.

بأي معنى لم تستند إلي السلطة. وأي سلطة تتحدث عنها؟

في بداية الثمانينات، كان الفنان إما أن يستند إلي السلطة. أو يرسم في الصحف. أو أن يدرس في الجامعات، أو يتلقى دعماً من وزارة الثقافة في مصر، وكل هذه الأشياء اعتبرها منافية لفكرة التفرع الفني. وبالتالي، فربما أن يكون معرض دعوة ملوبة، وملصق ملون، ولم يكن هذا التفرع موحداً في السماح الفني في مصر حينذاك، كما أنني قدمت فكرة معرض الفني. وليس تعليق اللوحات، وثبت حائط أن المعرض ليس مجرد لوحات تعرض أو نعلق منهاورد، بل هو حالة فيه كلمة، هذه فكرة انتشرت وسط الفنانين المصريين، وأصبح الآن لا يوجد معرض دون دعوة أو ملصق ملون، كما أنني صنعت حدث ثقافياً في رفعة معارضتي، فكتبت أقيم ذوات الله، مبيعات شعرية بعمرة، أكتب اشعار، والى حولي حيل سماعات، حصة شعراء مهيد، الذين دعوتهم للاستماع الي قصائدهم في معاصي، مهيد كثيرون كتبوا قصائد مهداة إلي نوحاتي، كتبت قصائدهم بديون مثل إلي مائيت عيني زرق الله، وهب مع شك ضاهرة كسيره، فأكثرت من ١٥ قصيدة كتبت في هذا "نظر" من من قصيدة الشاعر أحمد عبدالمعطي حدادي في "يس، يا يس، يا يس" ثم لزمه إلي الكثير اذوار الخمر، مزور، قصيدة "السبعين" فبعد شعراء مصر، خلفي سند، رفعت سلام، جمال، قصص، محمود تسيه، وعمره، ذه نوح، وهب لأهله العافي، هذه اسهجة، ألقها، وعلقتها، "لا خير أفسى، فحفل ذهني بريح بانغمس اللون الجاهل معروفي، حتى لا، حتى يهجه عبد الصمد علي المصارع كي يري شخص معروفي ألقوبة، حتى شعرت ببعض الفنانين جديري، حذاه في معاصري التي كتبت ذاتها في أنييه لعمري شمس، والكتب، من مفرق القلب عن العرض في هذا مكان سنة ١٩٨٦، فبعد المعرض الذي أقيم لحناء نازوي في "لا خير" في عمه السبعين، وأصفت علي هذا المعرض من اسير في السبعين، بعد ذلك كنت تعرض في محفل الفن، وزجبت مشرد الفن حمد فنان سند معاصري، وحسنه كل هذه معروض، في معصيف في معرضي لاسعادي والجناني لأجير، الذي اعتقد حسر، لأنني حقا كتبت، ووهبت، ومن حسبي أن أبع لاسي زججت زهاب بذاته العام ١٩٨٠، استطعت أن أكون فنانة معترف من قبله، ليس إلا، من سبقت علي سنة



خلال عشرين عاماً، شاركت خلالها في نهضة الحركة التشكيلية المصرية والعربية. كيف تزي إلي الجمهور العادي ومدي استيعابه للتشكيل سواء في مصر أو البلدان العربية الأخرى؟

أنا من الفنانين الذين يعتقدون فكرة الجمهور، وبالطبع لا أقارن نفسي بللاع كرة القدم، لكن يكفيني أن يتردد علي معرضي، ما بين ٣٠٠ إلي ٤٠٠ زائر في شهر، وإذا أضفنا إليهم زوار ليلة الافتتاح، فكل من الذي خصمائه شاهد لأعمالي في كل معرض، فالمعرض شبه الكتب "تدني طبعه، وأخرج من حساباتي دائماً الفنانين السنيين. كل ما عسرهم حسيور، لأن الجمهور هم الناس لعاديين، وهم لأخرون، ونسوا نعيمين السنيين أبداً. لهذا كتبت في دعوة معرضك الأول في القاهرة سنة ١٩٨٠ بعد عودتك من فرنسا وقلت: أرجو ألا يحضر الفنانون التشكيليون معرضي.. ولهم جزيل الشكر؟!

نعم، قلت هذا سنة ١٩٨٠، ومازالت مصر على المقولة ذاتها حتي الآن. وأرجو أن تعيده إلي الله ذره، فكيف تصور أن يعني محمد عبدالهادي في حضور هرة الأطركي أو عبدالعليم حافظ، أو بالطلع سسرفون الأصواء معه، هذه مقولة عندما قتيه، لم يعفها أحد علي، لأننا كجمهور نقولنا أن بعد السكيليون هم دائماً الحاصرين في كل معرض، ومن ثم قررت أن تكون نوحاتي للجمهور وليس للتشكيليون ابتداء من الشاعر والروائي والفاس والرجل العادي تكون جمهوري.

كما قلت منذ قليل، شكل الثقافة شعراء السبعينات حول

الثانية وهي الأهم في رأيي، أن خاصتك الأثيرة، ألا وهي المانيات، تتوازي مع اللغة لدى شعراء السبعينات، فهم حرصوا علي لغة مبهمه، تفتتح علي تأويلات عدة، ما سمي وقتذاك بالولع المجازي لديهم، وهو ما نلمسه في أعمالك، فهناك أيضاً تجريدية ما، والانفتاح علي تأويلات متعددة، لا حصر لها، بشكل مكثف وطاغ في الآن نفسه...

- (يتسم رزق الله قائلا) أتفق معك في ما قلته، فلدى ولدى شعراء السبعينات النفتان اللذان وضعت يدك عليهما: صنع الحالة، والانفتاح علي التأملات المبددة، أما النقطة الثالثة فأضيفها إلي ما قلته، فأقول إن أعمالني بها حالة من التكليف الشعري، وليست حالة من القس أو الحكي، وهذه هي نقطة هامة جداً، هذا التساؤل المتدور، وهذا التكليف، الذي يخلو من حكي وتوصيف، أعتقد أن هذا جانب مهم يربط ما بين الشعر عموماً وما بين أعمالني، يحدث أحياناً كثرة أن أقرأ قصيدة شعر، فأضحك، وأقول إن هذا الشاعر كتب قصيدته مستوحياً عالمنا من لوحاتي، وهو ما حدث مع قصيدة للشاعر، حلمي سالم، كتبها منذ فترة.

قلت من قبل إن «الفنان هادم لقانونه.. خالق لقانونه، أبدأ.. ما الذي الذي كنت تعنيه بهذه المقولة، وكيف تطبقها علي مشوارك الفني والتشكيلي بشكل عام؟!

- الفنان لا يصنع فناً، لكن الفن يصنع قانوناً، وعلى الفنان أن يكسر قانونه باستمرار، في معرضي الأخير مثلاً شاهد الجمهور أعمالاً متناقضة لي، ومنافضة لفكرتهم عن أعمالني، لأنهم يعرفون شكلاً معيناً فقط عن أعمالني، وذاًماً أقول إن الفنان «فوضوي، ومسلم، في أن واحد، ولا أحب كلمة «المرهنة»، وأفضل عليها كلمة «الشغول» أكثر، لأن العمل العادي إذا كان محتاجاً إلي ست ساعات كي يتقن، فالعمل الفني يحتاج إلي اثنتي عشرة ساعة، وعلي الفنان ألا ينتظر شياطين الإلهام، أما أري أن هذا «الإلهام» هو لحظة تحدث خلال عملية الإبداع، أي أثناء عملك، فالفنان لا يعرف متى تأتي لحظات الإبداع - أو لحظات الكشف هذه وعليك أن تنتظر حدوثها لحظات عملك علي اللوحة أو في المحفوة التي أمامك، وهي لحظات تختلف عن لحظات الأخطاء التي سماها «سلفادور دالي» بعقوبة الأخطاء، فالخطأ في اللوحة كأنه النذبة في الوجه، لو محونه بعسد العمل كله - إذن فالخطأ بالنسبة للقانون الأكاديمي هو الفن، وأعتقد أن ذلك المعني هو الذي كان يقصده «دالي» في كلمته حول «عقوبة الأخطاء».



أعمالك المانية ظاهرة في الحركة التشكيلية المصرية، في رأيك، لماذا تعاطف وتلاقي الشعراء والمثقفين مع مانياتك بهذا الشكل، وكيف تفسر ظاهرة مثل هذه؟

- (يضحك عدلي رزق الله ويقول) بماذا أفسر أنا؟، ولماذا لا تفسر أنت هذه الظاهرة، وأنت أحد الشعراء الجدد، ما رأيك في أن نلعب قليلاً، ونبتدل الأدوار قليلاً، كيف تري هذا التعاطف والاحفاء من قبل شعراء السبعينات، وأنت أحد شعراء التسعينات في مصر الآن؟!

في رأيي الخاص، أن لوجه «عدلي رزق الله» تنطلق من المبتدع ذاته الذي تولد منه اللحظة الإبداعية لدى «شاعر» حيث الحرص علي صنع حالة فنية طارحة وخاصة، معني المغامرة المحفوة دائماً وأبداً بالمخاطر وروعة الاكتشاف، فهي لدي الشاعر تتأني من تجاور الكلمات وتفاعلها مع بعضها البعض، وهي لديك تتأني وتولد من تجاور الألوان واشتباكها وتقاطعها، هذه نقطة، النقطة

آدم فؤاد

الجنود

سعد الحارثي



الموضة فى الفن والفكر

الموضة.. تعبير شائع وشامل ومخادع أيضاً.. فيه البساطة وفيه الشمول والتعقيد وقد يعنى الشيء ونقيضه، وقد يعنى الرفض والقبول ويختلف ذلك ويتأبين باختلاف التناول واختلاف التخاطب وباختلاف المعنى الذى قد يكون فى قلب الشاعر. البعض يرى الموضة فى التجديد والتطوير، والبعض يحصرها فيما نلبس وفيما نأكل، والبعض لا يرى فيها سوى الاتيكيت فى حين أن الموضة قد تعنى الكثير فى الفن والعلم والأدب بل السياسة أيضاً.. والموضة قد تعنى التيار السائد ثقافياً وفكرياً وقد تتصل الموضة وتتكامل لتكون منهاجاً متصلاً له أسسه وقواعده، وقد تنقطع الموضة لتصبح مجرد صرخة أو صيحة فيها من الاحتجاج أكثر مما فيها من مضمون جديد، وقد لا تتجاوز فى الزمن والانتشار سوى هبة تتوهج سريعاً وتخفى سريعاً وكأنها مجرد تقليعة أوتعبير شكلى وفى هذا الملف يتحدث لنا د. عبد المتعم تليمة عن تأثر الفنون فى حين تناول الدكتور رمضان بسطاويسى فلسفة الموضة أما د. احمد مرسى فيبحث عن «المودة» فى المأثورات الشعبية أما وداد حامد فتدخل بنا عالم الموضة والفلكلور فى حين تتعامل د. عزة بدر عن قصيده النثر وهل هى مجرد موضة أم تقليعة أما سعد هجرس فحاول وضع النقاط على الحروف حول الموضة السياسية الجارية.



تآزر الفنون موضة عارضة أم تاريخ جديد للفن ؟

د. عبد المنعم تليمة

وهب البشر طاقة مخصوصة ليست في غيرهم من الكائنات، هي طاقة التشكيل وأداتها الخيال ومزمتها الفن. واستطاع الإنسان بهذه الطاقة أن يشكل كل ما بداخله من روى وأحلام وتأملات وأشواق ومخاوف وتنبؤات، وكل ما بينه وبين غيره من مشاعر وعواطف ورغبات وحب وكرهية ومواقف، وكل ما حوله من عنف الطبيعة القاهر ورضاهما الرحيم. واستطاع الإنسان - بهذه الطاقة الموهوبة - أن يشكل كل ما سلف بكل المواد: بما يمتلكه ذاتياً من قدرات التفكير والتخيل والاسترجاع، وبما يمتلكه بيتياً - بينه وبين الآخرين - من إشارة وإسارة وعلامة وصوت ونغم ولغة وأداء جسد، وبما يحيط به - في الطبيعة والتكون - من حركة وسكون ونور وضوء وظل ومن طين وحجر وشجر ومعن.

في البدء شكل الإنسان ما يلي حاجاته الأولية، فكان يناضل ضد الطبيعة ليجهز لنفسه مأوى، وكان يناضل ضدها لينتزع منها لنفسه طعاماً، وكان يناضل ضدها ليحمي حياته من وحوشها الضارية وطيورها الجارحة. وكان يسعى إلى (نفة) تواصل مع غيره فكان يومية ويشير ويصفر ويصوت ويحرك أعضائه جسده، ثم كانت الكلمة المفردة، ثم اللغة المؤدية، فالإنسان هو الكائن الفنان، إذ استطاع بالفن - بتطور تاريخي اجتماعي طويل استغرق مئات الألوف من السنين - أن ينتقل من طور الفرد الوحيد الهائم على وجهه مع الحيوان يطلب حاجاته الأساسية الأولية إلى جماعات استقر لها قدر من العيش ناهض على قدر من (التنظيم) والعلاقات وكان (العمل) للفن في ذلك الطور العتيق من تاريخ الفن (جماله في نفعه) ما دام وجوده كان عقوباً تلقائياً مرتبطاً بالحاجات الإنسانية البسيطة الأولية. ثم أتى طور ثان عتيق أيضاً - أو قبل ظهور الحضارات الكبرى القديمة - استقل فيه الفن

نسبياً عن المعيش الضروري، فظهرت (أعمال فنية) قائمة بنفسها يهنئ بها أحاد متخصصون، فظهر الفنانون المحترفون، (مهندم) في الحياة إنتاج هذه الأعمال. في هذا الطور الثاني صار (العمل الفني) (نفعاً في جماله)، ما دام قد استقل نسبياً عن تشكيل الأولى المعيش، ذلك كان للتاريخ الأول للفن، للفن العتيق، فن الإنسان الأول، البدائي، القديم.

التاريخ الثاني للفن يبدأ، من الحضارات الكبرى في أودية الأنهار العظمى، ولدى النيل والرافدين وأنهار السند والهند والصين وقد تجسدت عبقورية تلك الحضارات في طففة هيجل (١٧٧٠ - ١٨٣١) - في القرن التاسع عشر الذي يمد قرن التاريخ، أي هو القرن الذي صاغ فيه الفلاسفة والمؤرخون والعلماء (تاريخاً) لكل ظاهرة فهو فيلسوف التاريخ الذي وضع مراحل وفلسفة التاريخ الإنساني العام، ووضع مراحل وفلسفة لتاريخ الفن وعنده أن تاريخ الفن في مجتمعه بعينه من المجتمعات بوابك تاريخ هذا المجتمع لكنه يستقل عنه نسبياً فلا يطابقه مطابقة آلية، وأما تاريخ الفن كظاهرة إنسانية فإنه يواكب التاريخ العام لهذه الإنسانية مواكبة ويطابقه مطابقة. ونص هيجل للتاريخ الإنساني الصام إلى المراحل الثلاث المعروفة، ثم جعل تاريخ الفن من ثلاث مراحل موازية:

مرحلة (الحجوم) وتتبدى في الضخامة والاتساع والعلوم، ومثالها الهياكل والمعابد - في مصر والهند ومرحلة (الجسم) حيث بدأ الإنسان فرحاً بما وصل إليه من علم وفلسفة وفن، ومثالها التماثيل القرعونية واليونانية والرومانية. ومرحلة (الرسوم) حيث ظهرت (الفردية) المتفتحة الفرحة بعالم الفرد الداخلي، عالم الروح والعاطفة والشعور والوجدان، ومثالها الموسيقى الكلاسيكية والشعر الرومانسي. ويعتمد الدارسون علم الجمال الهيجلي - مع كسرة من الملاحظات بل والانتقادات - أساساً صالحاً ومفسراً للتاريخين الأولين للفن.

التاريخ الثالث للفن - بواكيره فن هذا الحضار المائل متطوراً إلى المستقبل الآتي - يبدأ في نهاية القرن التاسع عشر بانتقال البشرية إلى حضارة (الصورة). ويقفز هذا التطور قفزة هائلة في منتصف القرن العشرين، لما وصل العلم وتطبيقاته إلى التقنيات الآلية المعاصرة، فتصير المحصلة (ثورة) عظمى تيسر للفنان عمله فيحاور الآلة ويتجاوزها، وتضع بين يديه خواص جديدة لمواد تشكيله القديم ومواد جديدة لم يكن له بها عهد، وتفتح له أبواباً واسعة - ثورة المطومات والاتصال والتوصيل - لعقد أواصر مع آلاف الفنانين والأعمال الفنية وللوصول إلى مئات الملايين من المتقنين في أركان الدنيا الأربعة. وتتمثل هذه الثورة العظمى عملها مع المتقني (بتقني) حواسه المتقنية، وتبسيط اتصاله بالإبداعات تبسيطاً يجعل إبداعات كل الثقافات في متناولها، وتزقية تلقته الجمالية. في هذا التاريخ الجديد الفردي أصبح

فى الامكان ازدهار استغنائى لكل نوع أدبى وكل فن وكل علم، بل لقد أصبح فى الامكان نشوء أنواع أدبية وفنية جديدة ونشوء علوم جديدة بيد أن الوجه الثانى لهذا الامكان الجديد بالغ الأهمية فى التاريخ كله: ذلك أن ازدهار كل نوع أدبى وكل فن وكل علم وشيظه على حدة يضمن فى ذات الوقت فى اتجاه (الوحدة) مع الأنواع والفنون الأخرى، بل يضمن ازدهار الإبداع الجمالى - أدباً وفناً - إلى الوحدة مع العلم. كما نرى الآن، وتتسع الرؤية مع الزمان، بتداخل الأنواع الأدبية وتفاعلها واشتباك الأدب مع الفن، واشتباك الإبداع أدباً وفناً مع العلم، ونحو وحدة المعرفة البشرية. لقد زلزل التاريخ البشرى زلزلاً، وكان الفن طليعة ملبية فبدأ تاريخه الثالث الذى نقف عدد قواعده الموضوعية والفلسفية والجمالية.

وبهذا تكون مقولة (نهاية التاريخ) مرحلة طلائشة، إنما الأذى مقولة (نهاية تاريخ ويدياة تاريخ) ولنا بعد هذا فى حاجة إلى الوقوف عند القول بأن ما يجرى فى الفن اليوم بدعة مؤقتة أو (موضة) عارضة، لأن عقيدتنا - ويصدها ما سلف وما سيأتى - أن ما يجرى فجر تاريخ جديد للإنسان وللفن فى آن، إنها لبشرية جديدة، والأساس الفلسفى لشقاقتها المتطورة إلى مستقبل أت، طاقاتها وانشاجاتها وأنشطتها الثقافية جملة: الوحدة. بدعى أن يظل جدل الأضداد ما كان وجود وما كانت حياة، بيد أن مسار هذا الجد - فى الوعى الجديد وفى المسمى الرشيد - إلى الوحدة، فلا تناقض بلا وحدة. هذه الوحدة فى الوعى الجديد تصفى جدل الأضداد الثنائى، وتضع للتعدد المفتوح اللانهائى موضع تلك الثنائية المغلقة.

بهذا ينأس مفهوم الوحدة الجديد - ضرورة - على التعدد المفتوح، وهى - هذه الوحدة - ليست ثمرة تجميع عناصر هذا التعدد وأطرافه ورفضها متجاوزة، إنما هى ثمرة تفاعل هذه العناصر والأطراف. ها هنا تتراجع الثنائية المغلقة ويقدم التعدد المفتوح، وهنا تصير الوحدة قاعدة مكنية للتعدد وجامعية له ويصير التعدد مدداً وزاداً لها. للتعدد سبيل بلا نهاية يوفر أوسع الأفاق لإعمال الخيال واللحن والتفسير والتأويل والبحث، فيفتح الباب واسعاً للنسبى واللا حتمى وينحدر الكشوف ويتوهج الإبداع، وينطق الباب محكمأ أمام المطلق والقطعى والبينى والحمى. وتجد الوحدة والتعدد - فى هذا الوعى الجديد - تجليات لهما فى العلم والفلسفة والاقتصاد والذات فيما نحن بصدد

من رصد الحركة الجديدة، تأزر الفنون:

- لكل ما قلناه أسانيد مما توصل إليه العلم فى العقود الأخيرة. لقد وضع العلماء خريطة لقدرات (الدماغ) فى الإنسان، وشكوا من وصف طاقاته وملكانه وإمكاناته فى جمع المعلومات وتخزينها واستخدامها والمباراة عنها. وكشفوا عن تأزر عمليات المناطق الدماغية فى تكوين (المثل).

وقصت هذه الكشوف على (حتمية) أن التقدم في العمر يقضي ضرورة إلى شيخوخة الدماغ وهن العقل. وفتح تحديد الأسس النفسية والكيميائية والبيولوجية لعمل الدماغ أوسع الأفاق أمام الإيمان ليتعرف بلا حدود وبإعي وحدته الحية ووحدة المعرفة بلا قيود وضمت هذه النتائج غير المسبوقة في التاريخ البشرية على ثنائيات استقرت واستمرت وتوافرت آلاف السنين. في النشاط الثقافي عامة قصت على ثنائية (علم / فن). وفي النشاط العلمي قصت على ثنائية (علوم طبيعية / علوم إنسانية). وفي النشاط الإبداعي الجمالي قصت على ثنائية (أنواع أدبية / أنواع فنية) أ: درج الدارسون على تقسيم ثنائي يميز بين العلم والفن. أداة كل منهما مخصصة كمانتبدى الحقيقة في كل منهما بصورة خاصة. لكن هذه الثنائية قد نفوتت بأساس جديد، يرى أن الإدراك (أنه العلم) والاحساس (أداة الفن) لا يسملان متمايزين منفصلين ويستحيل الفصل بين عمل الإدراك وحده وعمل الاحساس وحده ومن ثمة يستحيل التمييز بين ثمر كل منهما. ومن هنا لا مجال للفصل بين المعرفة العلمية والصلة الجمالية، ولا مجال للتفاضل بين العلم والفن. ب: ودرج الدارسون - قبل الفكر المصري الناهض المستقبلي - على جعل العالم عالين، أحدهما عالم خارجي (طبيعي) جامد ساكن، والآخر داخلي (إنساني) سوار بالروى والمشاعر والتصورات، وفصل ذلك الفهم بين العالمين فصلا حاداً، فإذا أراد الإنسان (فهما) لعاله الخارجي، فإن عليه أن توجه إلى أمر قد تم خلقه منذ البدء، فهو مكون وجمود، وإن عليه في توجهه هذا أن يتخلى عن عاله الداخلي الموار المتحرك، ليوفر لفهمه كبر قدر من (الموضوعية).

توحيد العالم

من هنا كانت العتمية في العالم الطبيعي وكانت الحرية في العالم الإنساني. بيد أن الأساس الجديد الناهض قد قروض تلك الثنائية تقويضاً، فأعاد (توحيد) العالم ودفع في إدراك الإنسان لعاله أي فصل بين ما هو ذاتي وما هو موضوعي، وبين ما هو اختيار وما هو إيجاب، وبين ما هو عام وما هو خاص، وبين ما هو حسي وما هو مجرد. ج: وقد درج الدارسون - إلى عهد قريب - على تقسيم الآداب والفنون إلى أجناس وأنواع مستقلة متمايزة منفصلة. وكانوا يستندون في تقسيمهم على تصنيفهم للمواقف الجمالية الثلاثة التي لا يتم عمل فنّي بتغيرها: الموقف الفئاني، والموقف الدرامي، والموقف الملحمي. يرون أن (الأنواع) الأدبية تتميز في عبارتها عن المواقف الثلاثة بثلاث وظائف لغة: التعبير، والبناء، والتخمين. ويعطون كل واحدة من هذه الوظائف الثلاث بضمير يلوب عن ذات: فالتعبير يتعلق بضمير المتكلم (أنا)، والبناء يتعلق بضمير المخاطب (أنت)، والتخمين يتعلق بضمير الغائب (هو). والأنواع الأدبية تتميز بغيره إحدى

الوظائف الثلاثة فيكون هذا النوع الأدبي أو ذاك. بقروض الفكر الناهض ذاك الأساس (الشكلاني) العالي. ذلك لأن النوع الأدبي ينشأ ويتطور ويعدل... إلخ وفقاً لحاجات لدى البشر يحددها التطور نفسه. فالأنواع ليست جامدة وإنما هي تابعة للتطور وحاجاته الروحية والفكرية والجمالية. إن الثوابت في الجمالي هي المواقف الثلاثة الفئاني والدرامي والملحمي، أما الأنواع فمتغيرة. المواقف ثابتة لأنها أصل الإدراك الجمالي للعالم وزوايا النظرة الفنية إلى هذا العالم. أما الأنواع فمتغيرة لأنها محسوسات محكمة بحاجات وبمدارك وأساليب في اللقي في مرحلة ما.

لذلك القول في الفنون التصوير - العمارة - الموسيقى - الرقص... تحقق عناصر الموقف الجمالي الدرامية لكن (أنواعها) تتغير لتلبي حاجات التطور. ويضم الفكر الجديد كل الأنواع الأدبية وكل الأنواع للفنية إلى ذات الأسس الفلسفية السالفة: التعدد والوحدة. من هنا جاء قولنا بتأخر الفنون - إن التطور الراهن قد أثر تأثيراً عميقاً في التطور الفني، جعل الفنون تتعدد وتتعاون وتتداخل، وعقد الخبرة الجالية وصقلها، وأنشأت عادات ومدارك في التقى جديدة، إن تأخر الفنون أتاح لفنان اليوم أن يتوسل بأدوات كل الفنون وطاقتها وإمكاناتها، اللغة الأنثربائية والأشارات والإيماءات والعلامات والنفحات والنبرات والظلال والأدابات والتعليل والتشكيل. إن تقدم العلم وتطبيقاته وما مهد لهذا التقدم ونتج عنه وصاحبه من فكر ونظر فلسفي جديد كل ذلك ينص على أن إمكانية أن (يتعرف) البشر على عالمهم باليات واحدة باتت ممكنة، وينص على أن إمكانية أن يتلقى البشر (التعريف) بعالمهم بكافة إمكاناتهم وكل حواسهم وطاقتهم العاطفية والذهنية باتت ممكنة. ولا ريب في أن وحدة المعرفة تدفع دعماً إلى النظر. نقداً وتقريباً. فيها درج عليه الفكر القديم من تصنيف العلوم والفنون.

قصيدة النثر موضة أم تقليعة؟؟

د. عزة بدر

في مصر بدويان (مدخل إلى الحداثة الطاغورية) لمرت عامر والذي صدر عام ١٩٧١.

وأرجع البعض ريادة قصيدة النثر لما كتبه توفيق الحكيم من مقطوعات نثرية في كتابه «رحلة الريح والخريف».

ولكن هذا الرأي يرد عليه من وجهة نظر تقول بأن ما نشر بعد كتابته بأربعين عاماً لا يكون له الريادة والتأثير، والمؤكد أن قصيدة النثر قد نشأت نائراً بنصوص شعراء أوروبيين وأمريكيين محدثين كتبت أصلاً على هيئة قصيدة النثر. ورغم ذلك فإن د. محمد عداني أستاذ الأدب الإنجليزي والذي ترجم أشهر قصائد الشعر الأجنبي على هيئة نثر يخلو من الموسيقى أوحى لقراء العربية أن الشعر الأجنبي يكتب هكذا وأن هذا هو سبب تدوير الشعر العربي لأن كثيرون قلدا هذه الترجمات ومن ثم نشأ التصور الغريب العجيب أن الشعر نثر والنثر شعر وهذا خطأ لا يوجد إلا في بلادنا.

ولكن قصيدة النثر أصبحت واقعاً، ومن الناحية التاريخية فقصيدة النثر بمثابة نوع من الثورة الموازية لثورة قصيدة التفعيلة في نفس الوقت الذي كان يكتب فيه أنونيس قصائده المسورة كان محمد الصاغوت وأتسى الحاج وآخرون يكتبون قصائدهم النثرية، والمجلات التي تبنت قصيدة التفعيلة قد نشرت أيضاً قصيدة النثر. وبالفعل المجلات الأدبية نشرت قصيدة النثر حتى في الأربعينيات ولكن كان يتم هذا على استحياء بل كان كتابها أنفسهم يرمزون لاسماتهم الحقيقية باسماء مستعارة. ورغم ترحيب بعض المجلات الأدبية بالتجديد في الشعر إلا أن الدعوة للتجديد كانت أيضاً من داخل أطر محافظة على حد قول الشاعر أحمد محرم في قصيدة له بعنوان: «التقليد والتجديد» وهو بحث الشعراء على التجديد بقصيدة عمودية!

يا بني الشعر جددوا.. عاجز من يقصد

صور طال عهداً.. كل يوم ترد

ومعان كأنها.. في الأساطير تجد

عذبت قهفي تشفى.. وأولو الأمر حشد

أي أن الدعوة للتجديد في الشعر كانت من خلال أطر محافظة، وحتى قصيدة التفعيلة قد عانت من النفي رغم تمعنها بالموسيقى ورافع عنها صلاح عبدالصبور دفاعاً مستبسلًا في وجه العقاد، وموزين، والله العظيم موزين..».

فم تشر قصائد التفعيلة في مجلة «الهلال» منذ عام (١٩٧١) - (١٩٧٦) منذ تولي رئاسة تحريرها الشاعر صلاح جويدي وحتى وفاته! فإذا كان هذا هو حال قصيدة التفعيلة فما بالنا بقصيدة النثر التي يقول شعراؤها أنها فنيت خارج الذائقة الثقافية ويستندون في ذلك إلى أن أهم كتابين في النقد العربي المعاصر لم يتناولوا قصيدة النثر وهما كتاب د. عز الدين إسماعيل «قضايا الشعر العربي المعاصر وظواهره الفنية،

هل قصيدة النثر مجرد موضة أم تقليعة؟؟
ألح على السؤال وأنا أقرأ ردود أفعال الشعراء والنقاد وتصريحاتهم المختلفة حول ما أثاره الشاعر الكبير أحمد عبدالمعطي حجازي حول قصيدة النثر ونفيه لشعريتها لافتقارها لعنصر الوزن أو الموسيقى العروضية.
فما هي حكاية قصيدة النثر التي يحمدها أنها أشعلت هذا الحوار المشهور والمتدفق في الوسط الأدبي حول فن العربية الأول الذي يحسمه البعض قد مضى وبغير رجعة إلى زاوية النسيان! ولا ننكره إلا عندما يهل علينا موسم لقاء الشعر في ندوات معرض الكتاب أو تلك الشفشات الشعرية التي تتكرر هنا أو هناك وسط جمهور لا يتجاوز أصابع اليدين!

فما هي حكاية قصيدة النثر التي أشعلت النار في الرماد؟؟
هل هي كما يرى بعض الشعراء والفقاد مجرد تقليعة اندفع إليها شعراء السبعينيات الذين ركبوا الموجة وتفرغوا لاتباع، التقاليع، وظنوا أنهم قادرين على أن يكسبوا الشعر بأقل تكلفة فأشاعوا نثراً معروها وحين سلوا: ما هذا النثر المهلهل الفقير؟؟، قالوا: إنه الشعر.

فهل قصيدة النثر هي فعلاً ذلك اللوب المهلهل الفقير الذي وضع للقصيدة العربية في مأزق؟؟

هذا هو السؤال الذي حاول الشعراء والفقاد أن يجيبوا عنه ولكنه استسمى ولاذ بالصمت لأنه حتى الآن لا توجد دراسات تزور لقصيدة النثر العربية أو تبين التمايز والاختلاف بين أجيال مختلفة تمسكت بها وكتبها فأصبحت واقعاً شعرياً موجوداً في كتابات شعراء السبعينيات والثمانينيات والتسعينيات.

ويؤرخ لقصيدة النثر العربية بما كتبه نغولا فياض في ديوانه الذي صدر قرب نهاية القرن التاسع عشر، ويؤرخ لأول ديوان لقصيدة النثر

وكتاب د. عبدالغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر، وفيها تناول قصائد بودلير ورامبو وما لارميه ولكن لم يتم السؤال عن ماهية قصائد النثر هذه، ولم تجر أى مناقشات حول بنيتها الفنية.

ما هي قصيدة النثر؟!

ولأن هذا السؤال جد جوهري فإن قصيدة النثر كما يقول أمجد ريان في كتابه «اللغة والشكل - الكتابة التجريبية في الشعر العربي المعاصر»، هي قصيدة مشحونة إلى الشعرية العربية في إنجازها الحدائي الكبير من خلال فعاليات المجاز اللغوي والتكليف اللغوي والانتكاس على الذات بمعناها الجمعي وتكليف البعد الأيديولوجي تكليفاً جمالياً يتناسب مع خصوصية التجربة الشعرية وبالأخص في جوانب اللغة التي تمثل البطل الأساسي في هذا النوع من الكتابات التي تتحمر من قيود الوزن، وحيث النثرية هي نثرية إيقاعية تعتمد التنغيم الدخلى بعيداً عن التفعيلة التقليدية.

مواصفات خاصة:!

وتجسدت قصيدة النثر في مصر في تجربة شعراء السبعينيات ومن أبانها أدونيس ومحمد عفيفي مطر ومثلتها جماعتا «لضامة» و«بصوات» ومجموعة كبيرة من شعراء بيروت والبحرين والمغرب فطرحوا تجربة شعرية ذات مواصفات خاصة تعتمد تجاربهم على اللغة حيث تمارس نشاطاتها دلالياً وتشكيلياً وإيقاعياً، وقصيدة النثر التي تستند إلى رغبة عارمة في التنبؤ وكسر القيود عن العقل والقلب تنشأ الحرية ورغم كونها طرح قلق لأسئلة قديمة فإنها وقعت في عدة أوهام وهي من وجهة نظري هي سبب أزمة قصيدة النثر بل أزمة للشعر في وقتنا الراهن وقد أشار أدونيس إلى هذه الأوهام في كتابه: «فاتحة لنهايات القرن - بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة، فيقول: «بعض الذين يمارسون كتابة الشعر نذراً من حيث هي مائل كامل مع الكتابة الشعرية للقرنية وتغايير كامل مع الكتابة الشعرية العربية يقولون بغي الوزن ناظرين إليه كرمز قديم يناهض الحديث وهم لا يدركون أن النثر كالوزن أداة ولا يحقق بذاته الشعر فمضمون الذين يتكلمون النثر اليوم على أنه شعر فهو لا يكشف عن رؤية تقليدية وحساسية تقليدية فحسب وإنما يكشف عن بنية تعبيرية تقليدية وهو لذلك ليس شعراً ولا علاقة له بالحدائنة». وكان مصطلح قصيدة النثر هو المصطلح الذي أطلقته حركة مجلة «شعر» وهي واحدة من أهم الحركات الشعرية العربية في القرن العشرين وتأسست في بيروت عام ١٩٥٧ بزيادة أدونيس وكان من شعرلها: أنسي الحاج وإبراهيم شكر الله ومحمد الماعوط ويوسف الخال وأبو شقرا. وقد برزت قصيدة النثر كنوع أدبي شعري نتيجة لتطور تعبيرى

في الكتابة الأدبية الأمريكية - الأوروبية وكان ينبغي أن تخصص لشروط جديدة في قصيدة النثر العربية ويفترض أن يتم هذا من خلال فهم النثرات العربية واستيعابه بشكل عميق وشامل ويتضمن بالتالي تجديد للنظرة إليه وتأسيسه في أعماق خبرة الكتابة في ثقافتنا الحاضرة. ولكن هذا للأسف لم يحدث وهذا هو الوهم الثاني الذي وقع فيه شعراء قصيدة النثر وهو «المماثلة» فتصوروا أن الغرب وحده مصدر الحدائنة بمستوياتها الفكرية والفنية والفنية وبتمها لهذه الآراء لا تكون الحدائنة خارج الغرب ومن هنا نشأ وهم كبير تصبغ فيه مقاييس الحدائنة في الغرب مقاييس للحدائنة خارج الغرب وفي هذا استلاب كامل بل ضياع في الآخر حتى النزيان.

وبهذا حدث الانقطاع الكامل عن لغة الكتابة الشعرية العربية في عقبيتها الخاصة وفي نشأتها ونموها وتطوراتها وهو الذي أدى بقصيدة النثر أو القصيدة الشعرية الحدائنة إلى هذه الأزمة.

الحدائنة ؟!

والمشكلة الرئيسية التي تورط للشعراء في عديد من المزالق كما يقول د. غالي شكرى هي النظر إلى حركة التجديد الحديثة في الشعر على أنها تجديد في الشكل الشعري أو أنها تجديد في مضمون القصيدة، إلا أن الحركة الحديثة في الشعر العربي من حيث الجوهر هي ثورة عميقة الجذور في رؤيا الشاعر تستمد عناصرها من الثورة الحضارية الشاملة التي تحتاج وطننا العربي في الوقت الحاضر ورؤيا الشاعر ليست هي المحتوى السياسي أو المضمون الاجتماعي أو الدلالة الفكرية، إنها تبحث خصائصها من جماع التجربة الإنسانية التي يعيشها الشاعر في عالمنا المعاصر بتكوينه الثقافي والسيكولوجي والاجتماعي وخبراته الجمالية في الخلق والتذوق. أما الدلق بالشكل سواء بلفظه كما حدث مع شعراء قصيدة النثر أو المنسك به كما يريد شاعرنا الكبير أحمد عبد المعطى حجازى فإن يصنع الحدائنة. وقضية

الوزن والهجوم على قصيدة النثر هي الموضوع الأثير لدى شاعرنا الكبير يذكّره إذا أعوزته مادة المقالات الصحفية بدليل أنه يطلع علينا بنص القضية بين الحين والآخر وأذكر أنه أثار نص القضية عام ١٩٩٢، وكتبت في مجلة «الشعر» رداً عليه متسائلة: «من يملك السلطة الشعرية (عدد أبريل ١٩٩٢)، وذلك على أساس أن الشاعر لا يحتاج إلى صك اعتراف يعطيه حق التجريب فالشعر يحمل جواز مروره في ذاته والشاعر يجهد نفسه ويلج على تصوير الحياة وتقديمها بلغة الحق والجمال وهو منقبط مثله لاكتشاف أشكال ووسائل جديدة للتعبير حتى يجعل تصويره للحياة ملائماً ودالاً وقتل هذا ليس دفاعاً عن قصيدة النثر وإنما دفاعاً عن حرية الإبداع والتجريب ووقتها كتب الرواقي الكبير خيرى شلبي رداً على ومتفاعلاً عن حجازي قالاً: «إن الأباه إذا لم يحفظوا على نشاط الأبناء بجميع ألوانه فأنهم يكونون قد تخلوا عن مسؤولياتهم».

وقانا الله شر التحفظ والمتحفظين على القصائد والمبدعين! فقد دعا أساتذنا محمد مندور إلى التجديد

وحذر من قتل باب الاجتهاد في أي فرع من فروع العلم والثقافة أو الفن لأن الأمة التي تفقد القدرة على التجديد والابتكار أمة تقف على منحدر النقاء. ولكن مقالات حجازي التي تعد تدوير القضايا كل عدة سنوات لا بأس بها فقد حركت الساكن في حياتنا الأدبية ودفعت الحديث عن الشعر إلى المقدمة بعدما قنع الشعراء بزوايا النسيان! خاصة بعد أن زعم بعض النقاد أن الرواية هي ديوان العرب وليس الشعر! على الرغم من أن فنون الكتابة تزدهر معا وتتدهور معاً كما قال لي ذات مرة الروائي بهاء ماهر. ومن محاسن مقالات حجازي أنه أطلعنا على آراء النقاد الذين سكتوا سكتوا مرة عن تناول قصائد الشعر وخاصة قصائد النثر فرفنا رأى د. عبدالمعزم تليمة فيها إذ يقول: «إنها نجل من تجليات حركات النهوض والتجديد في حياتنا العربية الحديثة في القرنين التاسع عشر والعشرين وإلى يومنا هذا، نجل ولكنها ليست محطة اليوم ولا هي الوحيدة وإن تكون الأخيرة، وأنا معه في قوله:

أن المبدع الحق لا يوزن عمله بما قال بل بما وصل إليه من تشكيلات جمالية تهز المستقر وتضيف جديدا إلى التقاليد والموروثات التشكيلية المتواترة بلا قطعية ولا انقطاع فقصيدة النثر إذن تهل من تجليات الشعر العربي وخاصة لما يجرى في ساحة الإبداع عامة من تدخل الأنواع الأدبية وتأثر للفنون.

وكما طالعتنا رؤية ناعمة، طالعنا رؤية دماهر شفيق فريد في هذه القضية وهي مقولة مهمة يقول فيها : (إن اخفاق تجربة قصيدة النثر في الأغلب الأعم لا يعنى نجاحا للمنظومات العمودية الميعة وهي صورة من أبداع السابقين فكلامها: قصيدة النثر والمنظومات يغتر إلى شلة الإبداع الحق، الأول لأنه يقطع جميع جسوره مع الموروث الذي يمد بهما جديدة، والثاني لأنه لا يعود أن يكون نسخاً أو تناسخا مع حد أدنى من التطوير لرؤى وتعابير كانت جديدة في زمانها ولكنها الآن أشبه بالرواسم أو (الكليشيهات) ! أما نفي قصيدة النثر من عالم الشعر كما يريد د. ماهر شفيق فريد والشاعر د. حسن طلب وخسوم قصيدة النثر بعامية فهو رأى يجانبه الصواب من وجهة نظري وهو يشبه الخطأ الذي وقع فيه شعراء السبعينيات أو شعراء قصيدة النثر في نفي قصيدة التفعيلة واعتبارها وثناً؛ هذا النفي الذي أحدث القطيعة والانقطاع بين قصائدهم وبين التراث الشعري العربي، ورغم أن شعراء السبعينيات يحسمون بالمرارة تجاه نفي قصيدة النثر خارج الذائقة الثقافية من أهم الدراسات النقدية التي تناولت المشهد الشعري المعاصر فانهم قد نفوا قصيدة التفعيلة وأروها مجرد انقلاب داخل القصر بل يرفضون حتى اصطلاح أو قل البحث عن تراث لقصيدة النثر في نصوص النثري ونثر المتصوفة ويرون أن هذه المحاولة في البحث عن جذور قصيدة النثر اتقاء أمام أفكار خصومها. في هذا الانقطاع والنفي تتبدى مشكلات قصيدة النثر التي يقدم أصحابها على نفي بعضهم البعض أيضاً؛ فيقول رفعت سلام - على سبيل المثال - حقاً كانت تجربة إبراهيم شكر الله أحد شعراء مجلة "شعر، البيروتية تجربة رائدة لكنه حينما نشر ديوانه في الثمانينيات كان الواقع الشعري قد تجاوز تجربته الشعرية وأقافها، ثم يؤكد بشكل قاطع فيقول: "وحيداً يسمى شعراء السبعينيات في مصر إلى تأسيس قصيدة النثر بصورة نهائية في الشعر المصري سيكون من إبدات التأسيس شعراء ونقاد وأعمال ليس بينهم إبراهيم شكر الله؛ وهكذا يعتقد شعراء السبعينيات أنهم أسسوا قصيدة النثر بصورة نهائية!!؟ فمن أين جاءهم هذا البغين النهائي وامتلاك هذا المطلق؟ ومن ذا الذي جعل لهم هذه السلطة الشعرية الجديدة؟ وأطلق أيديهم في حياتنا الشعرية المعاصرة ينفون من يرون ويحتكرون الصورة النهائية للشعر الحديث العمودي المعاصر!! لقد رفض الشعر سطوة المقاد الروحية وتحرر من عهودى مهاجراً إلى قصيدة للتفعيلة، ورفض الشعر هيمنة حجازي ورغبته في

إدخال القصائد إلى دائرة الخطأ والصواب وكذلك فالشعر يرفض أن تكون كلمة شعراء السبعينيات هي النهائية، فالشعر حر، والتجريب وحق الاختيار حق كل مبدع، والنفي هو عمل ضد الإبداع ومع ذلك فلا بد أن تأخذ قصيدة النثر - بغض النظر عن شعرائها - حقها في مساحة نقدية عريضة وخاصة أنها بشهادة الكثيرين من شعراء الدائنة قد مكنتهم من حرية التجريب ليس في مصر وحدها بل في البلاد العربية أيضاً وفي هذا السياق فهناك بعض الشهادات لشعراء متميزين حول قصيدة النثر يحسن أن يرد ذكرهما في هذا المقال ومنها قول الشاعر اللبناني يوسف عبد العزيز: "لقد وضعت قصيدة النثر حداً لحال الزعاف الشعرى التي كانت كثيراً ما تسيطر على في الكتابة فالشاعر يسعى إلى تزيق جلده باستمرار بحثاً عن كتابة قصيدة معافاة ومبتكرة، ويبرر لوجهه لقصيدة النثر بأن كل القصائد الملهية لم ترق غرز الجلوب اللبناني وكان هذا فاتحة تحول في نظرتي إلى الشعر فصار الهدف النهائي وراء الكتابة هو الكتابة نفسها.

لما الشاعر الفلسطيني أحمد دحبور الذي دخل الثورة من باب الشعر وكتب شعراً لتمجيد الطبقة العاملة فقد اكتشف أن شعره هذا لم يكن شعراً ولم يخدم هذه الطبقة وكانت خطوته الانقلابية لمقاومة الاتجاه السائد المتمثل في اعتماد الشاعر شاهداً وعرفاً ومحرضاً. أفلا تستحق قصيدة النثر بعد كل هذا أن يذلت إليها النقاد وأن يدرسوها دراسة عميقة مثالية دون أحكام مسبقة وبدن نفيها خارج عالم الشعر أن حرية التجريب والإبداع تجربة تحلم بأن يولد الشكل مع القصيدة، لما الشكل في حد ذاته فلا يصنع قصيدة شعرية وإنما القصيدة هي رؤية منفردة ومميزة من أجل مزيد من الإثارة والتكثف عن الإنسان والمالم، لقد شاعت قصيدة النثر وتولدت للتعبير عن حاجة اجتماعية وحضارية وإيمانية ومع تساقط أشكال وتجارب سياسية عديدة وحروب الطوائف تدق طبولها الغامضة ويبدو أن هذا الضياح ويص الهامشية وفقدان الأفق هو الذي دفع الأجيال الجديدة إلى كتابات تنس فيها طغيان سلطة اليومى ومتاهاته في شط أسلابي فريد ومن هنا كانت الأعمال الكتابية الشعرية والروائية والقصصية والنصوص المجاوزة لأجناسها واللجوء إلى لغة خاصة جداً لغة حسية جسدانية غاوية صريحة تثير ملطحات الرقابة والناطقين بأسها.

ولكن هل تصنع هذه الأعمال فئة التجريب السعرة؟! اعتقد أن الذي سيضحيها هو نفي الآخر.. نفي الإبداع.. والانغلاق على الذات واعتبار أن الكلمة النهائية في الفن في يد البعض، وهذه ليست مشكلة قصيدة النثر فقط ولكن مشكلة تعاني منها كل نواحي الفكر والذائقة في بلادنا وتتلخص في المثل الشعبي القائل: أنا ومن يحذى الطرفان..!



محمد شمس الدین

الموضة جوهر التغير

د. رمضان بسطاويسى

تناقسي، وتستخدم عادة كدليل على الوفرة الاقتصادية أو الهيبة الشخصية أو كدليل على الفقر، ولذلك نجد الموضة أقل ظهوراً في المجتمعات الفقيرة، والمجتمعات ذات الأصالة الثقافية العميقة التي تلتصق بأصولها الثقافية والدينية، وتستخدم كمؤشر على الوضع الطبقي في المجتمعات ذات الوفرة إذ تنبئ كل طبقة مظاهر معينة تحرص عليها وكجزء من المنافسة بين الأفراد الطبقة الواحدة أو التنافس من أجل الهيبة الاجتماعية، والغريب في الأمر أن الذي يتنافس على الموضة الآن هي الطبقات الفقيرة وأصحاب الحرف البسيطة وأصبحت الطبقات الغنية أكثر تحمراً من التمسك بالموضة، ولذلك نلاحظ الموضة أصبحت علامة الفقر الثقافي، ودليل على عدم التصنع.

والموضة هي تعبير عن البناء الثقافي والايدولوجيات السائدة في مجتمع ما، وأول محاولة لدراسة ذلك ما قدمه ماركس في دراساته الاقتصادية حيث بين العلاقة بين السلع والأفكار والبناء الثقافي، حيث يرى أن البناء الثقافي هو نتيجة للبناء الاقتصادي في المجتمع، وأن السبب الذي يجعل أفكار طبقة ما مثل الطبقة الحاكمة أفكاراً ايدولوجية كرن هذه الأفكار تخفي أشياء تعمل في صالح الطبقة الحاكمة، ويتبدى هذا بشكل واضح في نهاية الفصل الأول من كتاب «وليس المال، الصادر عام (1867)» حيث شرح ماركس طبيعة العلاقة بين مجال الأفكار ومجال الاقتصاد حيث أوضح الآلية الأساسية لحدوث التذبذب بين الأشياء بوجودها الواقعي في المجتمع وبين تصور الناس عن مثل هذه الأشياء، وذهب ماركس إلى أن المنتجات التي يبدعها العقل الإنساني داخل هذا العالم تبدو كما لو كانت ذات كيانات مستقلة تدب فيها الحياة وتتدخل في علاقات مع بعضها البعض ومع الإنسان من ناحية أخرى، وانتهى إلى أن ما يحدث في مجال الأفكار يشبه ما يحدث في عالم السلع مع منتجات عمل الأفراد وهذا ما يطلق عليه الفتحشية FETISHISM أو تقديس السلع، والنتيجة النهائية لعملية تقديس السلع هي أن تصورات الأفراد لما يحدث في الواقع هي في الواقع عمليات بيع وشراء الأشياء التي تكمن قيمتها في جوهر هذه الأشياء ذاتها، والقيم التي تنتج عن ذلك هي نتيجة للعلاقات التي تنشأ بين البشر أثناء عملية الشراء والبيع، وعمليات التبادل داخل السوق التي تبدو كما لو كانت علاقات متكافئة أو حيادية بوصفها العلاقات الأساسية لدخل المجتمع الرأسمالي، على حين أن العلاقات الأكثر جوهرية هي تلك العلاقات غير المتكافئة التي تظهر داخل نمط الإنتاج المستقر، وهكذا تصبح الطبقة التي تملك القوة المادية الحاكمة في المجتمع هي القوة الفكرية الحاكمة، وقد ساهمت كتابات ماركس في توجيه كثير من البحوث لدراسة العلاقة بين حقل الأفكار وغيره من الحقول السياسية والاقتصادية، ولاسيما استعمار ماركس فكرة النمط FETISH وتوضيحه لكيفية ظهور تقديس السلع داخل المجتمعات الرأسمالية، وقد

يشير مصطلح الموضة إلى مسايرة الإتجاه السائد في مجالات معينة من الحياة، ولذلك فهو مرتبط بالثقافة الاستهلاكية التي تقوم على ترويج صورة معينة من الحياة تستلزم وجود أدوات معينها لإنتاج هذه الحياة، ويكون الهدف الرئيسي من ترويج هذه الصورة هو الكسب المادي للشركات العملاقة القادرة على إغراق وسائل الاتصال والإعلام بالإعلانات التي تلج على جمهور المستهلكين فتقوم بعملية أشبه ما تكون بغسيل المخ، وتعيد صياغة وعي الأفراد بالحيلة، وتجعلهم يتصورونها في صورة معينة، ويصبحوا تابعين لهذه الصورة من الحياة التي تبدو في صورة مبهرة وبراقة وملونة، فيستنزفون مواردهم في اقتناء السلع والحرص على خدمات ليسوا في حقيقة الأمر في حاجة إليها، وتجد هذا في كثير من الظواهر مثل ظاهرة اقتناء التلفزيون لدى الطبقات الفقيرة التي يمثل عبداً على ميزانية تلك الأسر، وأصبح ظاهرة اجتماعية تجسد اغتراب حقيقي للجمهور عن النسق الاجتماعي الذي ننتمي إليه، ذلك لأن الجماهير لا تستخدم هذه الأداة في إنتاج حياة بعينها، وإنما تتجمل به، وتقتس صورة الحياة التي تعبر عن طموحاتها وآمالها في الوجود، وهناك سمة جوهرية للموضة تجعل منها أداة للبعد عن الهوية والتناقض مع التراث الوطني في جوهره الثقافي، وذلك لأن جوهر الموضة يتمثل في طبعها الاختيارية الدائمة للتغير عبر الزمن، وهي تقليد لنمط معين من الحياة يتطلب اقتناء أدوات بعينها واستهلاكها، وهذا يتطلب نوعاً معيناً من الإنفاق المادي، مما يؤدي إلى التخلي عن النمط الذي يمثل الثراء في الملابس وكل شيء مادامت هناك استجابة للموضة، وهذا يتعارض مع الهوية لأن أشكال الملابس وزينة الجسد تمثل علاماتاً لنفقات بعينها، وتعدداً لمكانة اجتماعية بعينها في بش المجتمعات التقليدية، ولأن الموضة دائمة التغير من حين لآخر، لأن الفرد يجتهد إلى حد ما في ملاحظتها، فإنها تكون في حقيقة الأمر ذات طابع



أضاف لينين في كتابه «المادية والنقد التجريبي، معنى جديدا لفكرة الأيديولوجيا وهو الحزبية (PARTISAN) ويدل على الوعي الحزبي الذي يربط بين حقيقة اجتماعية معينة والمصالح الحزبية وأثارها الإيجابية، بصرف النظر عن انتماء الحزب لليمين أو لليسار، والحزبية هنا مظهر من مظاهر الوعي لما يحدث، وبخاصة الوعي بالتطور الذي يطرأ على الأحداث، وهذا يعني أن الأيديولوجيا تأتي نتيجة للتفاعل بين العناصر الواعية في طبقة ما ومصالحها على أساس من البرمجة السياسية في داخل حزب ما (٧) وتتمثل أهمية هذا المفهوم في أنه يعتمد على وجود نخبة سياسية وفكرية تستطيع أن تلصق برنامجا من تفاعل المفاهيم والمصالح والأحداث في وقت واحد.

وتمرضت مفاهيم ماركس ولينين حول الأيديولوجيا لمناقشات مستفيضة من قبل لوكاش وماكس فيبر والبديويين، وقد ساهمت هذه المناقشات في تطور مفهوم الأيديولوجيا في الدراسات الماركسية والاجتماعية بشكل عام، واستمرت أفكار ماركس تمارس تأثيرها على الباحثين حيث نجد على سبيل المثال جورج لوكاش LUKACS (١٨٨٥ - ١٩٧١) يستخدم فكرة صميمية السلع، والوعي الحزبي في نظريته عن الوعي الزائف في كتابه «التاريخ والوعي الطبقي»، وكذلك افراضاته الخاصة بأفضل السبل للتعاطي على هذا الوعي الزائف، وكان لوكاش متأثرا في نقوله هذا بماركس فيبر، وفي المقابل نجد محاولة لوى ألتوسير التي تأثر فيها إلى حد كبير بنور كايه وبالتراث البنيوي التي طور فيها أفكار ماركس، بهدف إعادة صياغة العلاقة الأيديولوجية سواء بمعناها الخاص بوصفها علاقة تخيلية أو تحديد الآلية التي يتموضع من خلالها الأفراد أو الذات داخل هذه العلاقة بين الأفكار والبيئة الاقتصادية.

وقد اتسعت الدراسات الأيديولوجية بعد ذلك تأثرا فكرة أنطونيو جرامشي Gramsci عن الهيمنة أو السيطرة DOMINANCE، إذ يرى أن المؤسسات التربوية والإعلامية تساهم في فرض معايير واتجاهات وقيم الطبقة الحاكمة ونظرتها إلى العالم على المجتمع بأسره مما يؤدي إلى نفاذ الأيديولوجيا الحاكمة إلى النظم الاجتماعية الأخرى ومضاعفة السيطرة، ومن هنا فإن استخدام جرامشي لمصطلح السيطرة يشير إلى الأساليب المركبة التي تستخدمها الطبقة الحاكمة في بسط سيطرتها وتأثيرها على المجتمع والثقافة واللغز أيضا، مما أدى إلى إبحال كثير من المفاهيم اللغوية ومفاهيم تحليل الخطاب في نظرية الأيديولوجيا، وقد أدى هذا إلى سير الحياة الداخلية للمجال الأيديولوجي، مما يولر إلى حد ما الاستقلال النسبي للأفكار، وأصبح الهدف من ذلك تقديم تفسيراً أكثر دقة وأكثر تفصيلاً لكيفية إنتاج الأفكار الحاكمة داخل المجتمع، بدلا من تلك التفسيرات المتناحرة التي تستند إلى نظرية تقديس السلع والأفكار المرتبطة بها، ومع ذلك فإن

نظرية تقديس السلع لا تزال تجد من يدافعون عنها رغم ظهور اتجاهات ما بعد البنيوية وما بعد الحداث، ومن أهم الدراسات المعاصرة التي ترصد تطور مفهوم الأيديولوجيا دراسة جورج لاران في كتابه: «مفهوم الأيديولوجيا» (Jorge Larraín, The Concept Of Ideology) ودراسة تيري إيجلتون مقدمة عن الأيديولوجيا Terry Eagleton, 1991 Ideology, An Introduction ودراسة الأخرى ليديولوجيا الاستطيقا Ideology Of Aesthetics، الذي صدر عام ١٩٩٠، وتناول فيه تاريخ مفهوم الاستطيقا طوال الفكر الغربي الحديث، وبين الأيديولوجيا التي تستند إليها الاستطيقا في الفلسفة الغربية، وركز في الكتاب على تفاصيل العلاقة المركبة بين علم الجمال والأخلاق والسياسة.

اهتم دى تراس ببحث الأيديولوجيا لتأسيس علما للأفكار موضوعه دراسة الأفكار ومعانيها، والقوانين التي تحكم علاقاتها بعضها ببعض، ومن أجل ذلك أدار هذه الكلمة Ideologie التي تتكون من مقطعين هما Ideo و Logie والمقطع الأول مشتق من الكلمة اليونانية Idea التي مرت بدلالات كثيرة مثل الشكل والفكرة والتمثال والمعنى الأفلاطوني والمظهر والطبيعة قيل أن تدرك معنى الفكرة، والمقطع الثاني مشتق من الكلمة اليونانية Logos التي تعني كلمة أو خطبة، وهي مشتقة من الفعل Logein أى تكلم أو انتخب، ولذلك نجد القواميس الفلسفية تشير إلى هذا المعنى حيث تعرف الأيديولوجيا بأنها نظام أو منظومة منهجية للأفكار التي ترتبط عادة بالسياسة أو المجتمع أو بسلوك جماعة معينة ويمكن اعتباره تثيرا للقيام بأعمال معينة، وتكون هذه الأفكار موضع اعتقاد أو إيمان ضمنى أو عام من قبل الفرد، (١١) ودائرة المعارف البريطانية تعرف الأيديولوجيا بأنها شكل من أشكال الفلسفة السياسية أو الاجتماعية، تظهر فيها العناصر النظرية، فهي إذن منظومة فكرية تدعو إلى تفسير العالم وإلى تغييره في أن ولحد.

وفي مجمع تاريخ الأفكار نتميز أن الأيديولوجيا هي نظام تتألف من معتقدات وقيم يندبها الوجدان، وتطغى الخرافات الأسطورية، وترتبط بسلوك معين، وهي تقدم لنا رؤية جماعة بشرية للعالم ومفهومها عن الإنسان والمجتمع والشرعية السياسية والسلطة، ويكتسب الإنسان هذه المعتقدات عن طريق العادة الرتيبة المتكررة في وعيه، وخرافات الأيديولوجيا تنتقل من وعي إلى آخر عن طريق الرموز الاجتماعية بطريقة مبسطة وفعالة، أما المعتقدات الأيديولوجية فهي متراكمة بعضها مع بعض وتستطيع أن تدبر عن نفسها، كما أنها تتفتح من حين لآخر لقبول الدلائل الجديدة والعلومات المستحدثة، والأيديولوجيات قادرة على تجديد جهود الجماهير وعلى تسيير إرادتها والتحكم فيها.

ومن أبرز الاجتهادات التي قمت في دراسة الايديولوجيا للدراسة التي قدمها كارل مانهايم (Mannheim) عن العلاقة بين الايديولوجيا والبيوتوبيا، والتي تسمى لنا العلاقة بين الفن والايديولوجيا، لأنه ميز بين الايديولوجيا الخاصة بالفرد (وهي تجسد ايديولوجيا الفنان لأنه ينتج عمله الفن بوصفه تعبيراً عن فرد) وبين الايديولوجيا الشاملة الخاصة بزمان ما أو جماعة ما، وبالتالي أوجد علاقة بين الايديولوجيات السائدة ومفهوم «روح العصر»، ويرى مانهايم أن ايديولوجية الفرد وايديولوجية الجماعة يشتركان في تأثيرهما بالظروف الاجتماعية، وهناك تفرقة مهمة قدمها مانهايم بين الايديولوجيا والبيوتوبيا (مفهوم المجتمع المثالي) حيث بين أن الايديولوجيا هي نظام فكري يمكن أن يتعايش مع الحالة الراهنة للمجتمع، بينما البيوتوبيا فهي في معارضة دائمة للواقع الراهن لأنها تلمح إلى تجاوز العيوب التي يحفل بها الواقع إلى عالم مثالي تخفى منه الشرور ويتحقق فيه حلم الإنسان في عالم أفضل.

والايديولوجيا تتخذ الآن صور عديدة تبثها أجهزة الإعلام وأدوات الاتصال في وجدان الجماهير عن طريق الاعلانات المباشرة والضمنية، والتي تعيد صياغة وعي الجماهير لكي تنبئ نمطا معيناً من الحياة، أو صورة للحياة لا تهدم بالشكل الاستهلاكي للمنتجات الاستهلاكية التي تروجها الشركات العملاقة عابرة القارات، وتتخذ الايديولوجيا الآن شكل «الموضة»، والمقصود به الترويج لسلعة أو صورة حياة تجعل الأفراد تابعين لها، فالايديولوجيا يتم صنعها الآن وتسويقها من خلال أجهزة الاتصال، وهي أصبحت تابعة للاقتصاد وليست تابعة للدولة، ولهذا فإن صورة الايديولوجيا هي التي تكشف لنا عن محتواها الحقيقي.

تتلقى الايديولوجيا والموضة بوصفهما تعبيراً عن الإنسان وتجسيدا لعلاقة بالعالم، والمحدث عن الايديولوجيا التي في بداية القرن الحادي والعشرين يختلف جذريا عن الحديث عنها في القرن التاسع عشر والقرن العشرين، ذلك لأن العالم يشهد تغييرا جذريا في مفاهيم الإنسان عن العالم نتيجة للتطورات التكنولوجية في العالم والتكنولوجيا واقتصاديات السوق الاقتصادية في العالم، لدرجة أن فيلسوف معاصر مثل ادجار مورين يرى أن لغة الفلسفة ومفرداتها وكذلك السياسة والفن قد تغيرت وشملت مفاهيم ومفردات لم تكن مستخدمة من قبل بنفس المعنى، وينسحب هذا على الايديولوجيا أيضا، فليس من السطح تكرار نفس الكلام الذي يرد ذكره في المصادر المختلفة عن الايديولوجيا دون تأويل يربصد التطورات السياسية والاجتماعية التي جعلت مفهوم الايديولوجيا يتخذ صورا وأشكالا معقدة لم يتم الوعي بها إلا في السنوات الأخيرة، فالايديولوجيا لم تعد تعبر عن الدولة فحسب ونظامها السياسي وإنما تعبر عن كل الأشكال التي تمارس السيطرة والهيمنة في

المجتمع الإنساني مثل هيمنة الثقافة الاستهلاكية، ويزور قوى جديدة تؤثر في صياغة وعي الناس ووجدانهم مثل التلفزيون وأدوات الاتصال، ولم تعد الدولة لها هذا الحضور القطعي في الساحة السياسية، فعلى سبيل المثال نجد أن مفهوم الدولة يتضاءل ويتقلص في ظل الحضور المتزايد للقرى الاقتصادية في المجتمع وتأثيرها على أدوات الاتصال والمعلومات التي تساهم هذه الأدوات بدورها في صياغة الوعي وصورة الحياة اليومية لدى الإنسان في عالم اليوم، فالايديولوجيا لم تعد - في معناها البسيط - البرنامج السياسي للسياسة القائمة، أو للمعارضة الجماهيرية، وإنما أصبح للمجتمع يحفل بأشكال عديدة من الايديولوجيا، وأصبحت التكنولوجيا ذاتها ايديولوجيا، أي تمثل منظورا للروية وتقدم فهما للحياة الإنسانية يسند إلى تصور يرى الحياة مجرد أدوات تتيح إمكانيات للإنسان لم تكن موجودة من قبل.

ونفس الحال نجدهم أيضا في موقع الفن والموضة من الحياة المعاصرة، لأن الفن قد تأثر بهذه التحولات المختلفة التي طرأت على تصور الإنسان لذاته والعالم من حوله، فقد أصبح متأثراً بعملية الإنتاج الفني التي تتطلب شروطا لم تكن موجودة من قبل، وقد أوضح هذا بيبير ماشيري في كتابه «نظرية الإنتاج الأدبي»، حيث بين أن العمل الفني يخضع لشروط الإنتاج مثل أي عملية إنتاج أخرى، وقد أصبح الفن مرتبطا بسلعة الاتصال في المجتمع، وتغير أدوات الاتصال وتقدمها قد أثر على طبيعة الفن ذاته، فلم يعد الفن نخوياً أو مرتبطاً بالصوفية وإنما أصبح الفن جماهيرياً بفعل أدوات الاتصال التي تتيح العمل الفني لقطاعات واسعة من البشر مثل أجهزة التلفزيون والإنترنت، وهذه الأداة الأخيرة التي غيرت من طبيعة التلقي للعمل الفني، فلم يعد التلقي سلويا في استقبالي العمل الفني وإنما يمكنه التعلق والمشاركة الحوار مع الكاتب فلم يعد الفنان والملقي كل منهما منفصلا عن الآخر وإنما أصبح هناك تواصل فيما بينهما، ففي الماضي قبل مرحلة الإنترنت كان الفنان لا يعرف ردود أفعال التلقي المباشرة عن العمل الفني ولكن الآن يمكنه أن يعرف رأي التلقي ويقرأ تطبيقاته من الجمهور الذي يرى عمله الفني عبر وسائل الاتصال الجديدة، وهذا يعني أن التكنولوجيا قد ساهمت في صياغة أيديولوجيا جديدة ليس للفن فحسب وإنما للمجتمع بأسره، والسؤال الذي يحاول هذا البحث الإجابة عنه هو إلى أي مدى تؤثر الايديولوجيا على الفن، وهل يمتلك الفن أي نوع من الاستقلال النسبي عن الايديولوجيا؟

المأثورات الشعبية و (المودة)

د. أحمد مرسى

شيوعاً هو ما يوصف به «الزى ومكملاته» أو الشخص الذى يرتدى الزى، فى سياق المصيح لحدثاته وأناقته، أو العكس، تبعاً للسياق. يقال فى وصف الزى أو مكملات «دا آخر موصنه» أو «دا ما بقاش موصنه» أو «دا ملى ماشى مع الموصنه... إلخ».

وقد يستخدم المصطلح فى وصف عادة أوظاهرة جديدة - فى حالة الاستهجان والاستنكار - كأن يقال مثلاً، «ما هى الموصنه كده دلوقت يا سيدى».. أو عندما يشيع سلوك ما غير مرضى عنه، فيقال «ما هى بقت موصنه الأيام دى»..

وربما وصفت فتاة تخطف فى زياها أو فى سلوكها عن غيرها ممن ينتمين إلى مجتمعها، كأن تكون أكثر تحمراً من غيرها، بأنها «بنت موصنه» وقد يقال هذا التعبير ليمنى المدح أو الذم، تبعاً للموقف والسياق الذى يستخدم فيه، والحالة التى تبدو عليها الفتاة التى توصف بأنها «موصنه».

ويستخدم هذا المصطلح أيضاً عندما لا يجد المرء تفسيراً مقبولاً للفروج الماد على أعراف وتقاليد مستقرة أو إهمال لها أو عندما يكون الخروج أو الأهمان مفتعلاً غير مقبول من الجماعة.

وهكذا نرى أن كلمة «موصنه» فى الاستخدام الشعبى - على مستوى خطاب الحياة اليومية - إنما تبنى الجديده أو التغير فى السلوك أو الشكل أو التعبير الذى لا أساس له فى الحياة أو الثقافة الشعبية، والذى لا يستند إلى أصل معروف فى العادات والتقاليد والأعراف التى استقرت لدى الناس. وهذا - فى الحقيقة - ما يمكن أن نجد له ما يحققه من أشكال جديدة للسلوك، كأن يقوم أهل المتوفى مثلاً بتصوير الجنازة وسراق العزاء والمعزين بكاميرات الفيديو!!

ويمكن التساؤل - على السعيد للظرى - ما الخطأ أو العيب فى ذلك؟! وما هو الفرق بين تصوير مراسم زفاف، وتصوير مراسم الوفاة؟!

لكن الأمر لا يبدو على هذا النحو من التبسيط، لأن كلتا المناسبتين تحوطهما عادات وتقاليد، وتحكمهما أعراف، وتقرصن أنماط سلوك مستقرة راسخة، يحد الخروج عليها أو التفكير لها، أو الاستهانة بها مثارا للاستهجان والانكار والرفض الشديد، على سعيد الجماعة بشكل خاص، وعلى سعيد الفرد أيضاً، فبمينا كل شيء يمكن السماح به للتعبير عن الفرح، مقبول، ومقدر، ومرحب به تقريباً فى مناسبات الاحتفال بالزفاف أو الاحتفال بالأولياء مثلاً، يصبح الأمر على العكس من ذلك تماماً فيما يرتبط بمناسبات الحزن (الوفاة - المرض - العضال... إلخ) وما تضمه عادات وتقاليد وممارسات، إذ تزداد المنوعات، التى تحددها الثقافة وما تضمه وتعد الالتزام بها معياراً للمشاركة فى التعبير عن المشاعر إزاء الحدث الجلل الذى أصاب الفرد والجماعة.

بقدر ما اختلفت الآراء والتعريفات ووجهات النظر - وما تزال - حول ما هو الفولكلور (المأثورات الشعبية) منذ صاغ المصطلح الإنجليزي ولين جون توفى عام ١٨٤٦، أى منذ ما يزيد على قرن ونصف من الزمن، لا يكاد أحد يختلف حول ما يعنيه مصطلح «موضة أو موده» فى كل الثقافات واللغات تقريباً.

ويشارك هذا المصطلحان فى كونهما مصطلحين عالميين، عابرين للثقافات والحدود ولن تشغل أنفسنا هنا بتعريف «الفولكلور» أو «المأثورات الشعبية»، وإنما حسبتنا هنا أن نشير إلى اتفاق جل الباحثين فى هذا المجال على أن جوهره هو أنه «مأثور» وأنه «جمعى»، وأنه يتضمن على سبيل المثال لا الحصر:

المسير الشعبية، والحداديات والأمثال والفوازير، والأغاني والرقصات والموسيقى الشعبية، والمراويل، والاحتفالات بالمناسبات المختلفة (الميلاد - الختان - الزواج - الجنائز - الأعياد - الموالد... إلخ) والمعارف الشعبية (عن الجو - الأرض - الأنهار - الأمراض - للنباتات - تفسير الأحلام... إلخ) والعادات والأعراف وأنماط السلوك والمعنفات الشعبية، والكلام الشعبى... إلخ.

كما يتضمن أيضاً: الحرف والصناعات الشعبية (الفخار - الزجاج - طرق المعادن وتشكيلها - النسيج (الفريش - السجاد - الكليم... وأشغال الخشب والسلال، والمراش والدمى، والرسم وأساليب الزينة (الوجه - البدان - الشعر - البدن - الرجلان والقمحمان... إلخ) الوشم والزخرفة الشعبية... إلخ وهكذا نرى أن الغالب على مواد الفولكلور (المأثورات الشعبية) أنها كلها تنصب إلى الناس، ولأنها مأثورة مستقرة فى الحياة، تنصف بقدر من الثبات النسبى: أما مصطلح «الموضة - الموده»، فهو يعنى فى استخداماته المتعددة الشكل - والأسلوب - وطريقة عمل الشيء أو الزى الحديث الصائد، ولعل أكثر ما أرتبط بهذا المصطلح



هذا من ناحية ومن ناحية أخرى فإن مناسبات الفرح، مما يسعد الإنسان تذكرها واستعادتها شعوريا وماديا بين حين وآخر، ربما لأنها تؤدي - الاستعادة - وظائف كثيرة في التخفيف عن مشاعر المعاناة والأسى والاحباط التي قد يعاني منها الفرد أثناء حياته. وليس الأمر - بالطبع - على هذا النحو فيما يرتبط بمناسبات الحزن أو المناسبات غير السارة التي قد تستدعي مشاعر التشاؤم وما إلى ذلك..

ومن هنا يمكن أن نفهم ما قلناه مرة أحد المحررين أو المتابعين من تلك الظاهرة التي أشرنا إليها مازالت إلى الآن شاذة فردية تماما: «اللي يعيش ياما يشوف.. أهى موشه من ضمن الموشات.. على كل حال ربنا يستر، ورد سديق له: «ما تصفريش.. بكره تطلع موشه.. إنهم يصوروا الغسل كمان.. والنبى دا زمن البنى آدم ما عاد فهم فيه حاجة ولا إيه اللي بيجرى...»

وهكذا فإن الاستخدام بشير أيضا إلى رفض الجديد واستنكاره، عندما يكون مقفلاً، صارما للمستقر من القول والسلوك.

والحقيقة أننا لم نجد الكلمة أو المصطلح مستخدما في الأمثال أو الحكايات أو القوافير في حدود ما يتوفر لنا من مادة بين أيدينا وهي ليست قليلة على أية حال. لكننا سجلنا نصا لأغنية عرس شعبية وحيدة، ترد فيها كلمة «موشه»، على النحو التالي:

المغنية: إيوه ياواد يا موشه..

المرددات: إيوه ياواد يا موشه..

المغنية: نوريت عليها الأوشه..

المرددات: إيوه يا واد يا موشه..

ويمكن أن تشير الكلمة هنا - فيما نلظن - إلى كثير من المعاني التي ترتبط بجمال الفتى - العريس - وأناقته، وما إلى ذلك.

وقد نحل كلمة جديدة، تشير إلى «موشه»، جديدة، دخلت إلى الحياة الشعبية، وراحت في الكلام الشعبي، محل كلمة قيمة، في الأغنية الشعبية، دون أن تغير شيئا جذريا في بناء الأغنية أو ما تحمله من مضامين، على أساس أن الكلمة الجديدة تعني المعاصرة وتشير إلى شيء جديد اكتسب قبولا واحتراما من الجماعة. ولعل أشهر ما يمكن الإشارة إليه هنا هو تلك الأغنية التي شاعت في الستينات عندما غنتها مجموعة كورال فرقة رصنا للرقص الشعبي، ضمن مجموعة من الأغنيات التي تضمنها برنامجها آنذاك.

تقول الأغنية في مقطعها الأول الذي يتكرر بعد ذلك بعد كل مقطع من مقاطع الأغنية:

المغنية: ادلع يا عريس يا بولاسة نايلون

المرددات: ادلع يا عريس يا بولاسة نايلون

المغنية: ادلع يا عريس وعروسك نايلون

المرددات: ادلع يا عريس يا بولاسة نايلون

وبالطبع، فإنه من السهل تتبع تاريخ دخول «النايلون» باعتباره نوعاً آخر موشه..

وتستدعي هذه الأغنية وغيرها مما يشبهها، إلى الذهن، ظاهرة أثرت تأثيراً كبيراً في المانوريت أو الفنون الشعبية، فقد ساهمت في جعل الفولكلور ذات «موشه»، خاصة في الغناء والرقص عندما توفرت لفرق الغناء والرقص الذي قدم على أنه شعبي الفرص كي تقدم عروضها أولا على مساحر الدولة، ثم يزداد انتشارها نتيجة تقديم رقصاتها وأغانيتها من خلال التلفزيون خاصة.

ومن هنا أصبح لكل محافظة وقصر ثقافة، فرقة أو فرق للرقص والغناء، ومساعد السياق السياسي الثقافي آنذاك (حقبة الستينات من القرن الماضي) على انتشار هذه الظاهرة التي ما زالت مستمرة إلى الآن.

وقد قدمت هذه الفرق رقصات بعضها يمكن تلخيص أصوله الشعبية، وأكثرها لا علاقة له بالشب أو طريقة رقصه، وإنما خضع لضغوط العرض من عناصر مسرحية مساعدة كالإضاءة والديكورات والأزياء والموسيقى المصاحبة.. إلخ، وكذلك للسياق الذي يقدم فيه العرض. وهذه كلها في الحقيقة لا علاقة لها بالرقصات أو الأغاني وسياقها الشعبي وجوهورها، أو الوظائف التي تنهض بها في إطار الجماعة التي تؤدّيها.

إن فنون الرقص والغناء الشعبية المسرحية - كما ذكر المرحوم أحمد رشدي صالح - من أحدث فنون المسرح في العالم كله، فهي ثمرة القرن العشرين، وثمره التغيير العميق الذي طرأ على ثقافة الإنسان وتصوره لآفاق فن المسرح وأبعاده.

والحقيقة أن هذا الرقص والغناء - الموشه - اشتمل على خاصيتين أساسيتين يلخصهما رشدي صالح بأنهما من ناحية استقاء الموضوع قد أفادنا من التقاليد والمأثورات الشعبية التي تتصف بالقدم والعراقة والجماعية، وأنهما من ناحية أخرى قد أفادنا من تكتيك فنون المسرح الحديثة من حيث الصنعة والشكل.

ومن هنا فإن هذه «الموشات» من الرقص والغناء قد أثارت نقاشاً حاداً، ليس على مستوى الثقافة المصرية فحسب، وإنما على مستوى الثقافة العلمية أيضاً.

فقد رأى البعض أن الأغاني والرقصات الشعبية، إنما تقدم نفسها بنفسها، ومن ثم لا ينبغي أن تمتد إليها التطوير أو التغيير أو التحديث إلا في أضيق الحدود، ذلك أن مجرد القيام بإعادة تصميم الرقصات وتقديم الأغاني بهدف عرضها على خشبة المسرح، وأمام جمهور حضري، ينقلها فوراً من بيئتها الأصلية ومن إطارها وسياقها الطبيعي، إلى بيئة ثقافية مختلفة، وإلى سياق آخر مغاير. في حين رأى البعض الآخر أنه ينبغي تطوير هذه الفنون وتحديثها في إطار احتياجات

المسرح وتقنياته من ناحية، واحتياجات الجمهور الذي يأتي لسماعها أو مشاهدتها، دون أن يشارك فيها. وهم يتكبرون أن الرقص والغناء الشعبي، والاحتفالات الدينية، ومناسبات الأفراح وغيرها، في سياقها الطبيعي هي فنون الساحات والأجرام، ومن ثم فهي فنون لا تحكمها قواعد المسرح وتقنياته، وتتميز بميزات قد تكون مناسبة تماماً، عندما تؤدي في إطارها وسياقها الطبيعيين، لكنها تتحول إلى عيوب قاتلة إذا ما تم نقلها كما هي على خشبة المسرح، ذلك أن فن المسرح له قواعده ومطرافه وأساليبه.

على أية حال، لم يتوقف النقاش حول ما إذا كان هذا الأسلوب في تقديم هذه الفنون أسلوباً أصيلاً مناسباً، أم أنه مجرد، صرعة أو موضوعة، تضر أكثر مما تفيد. وأغلب الظن أنه لن يتوقف بين من يرون في التطوير إثراء للمأثور، بما يضيفه إليه من تكوينات موسيقية وتشكيلية وهرمية أكثر تعقيداً وجمالاً، وعندما تخلصه مما يسيطر عليه من رتابة وارتجال، وبين من يرون أن هذا التطوير ما هو إلا موضوعة سوف تؤدي إلى القضاء على أصالة هذه الفنون، وتلفدها مذاقها الذي يميزها، ويخرج بها عن أصولها، وتفسير ما تتميز به من تلقائية وجمال طبيعيين، متأثرين بالأفكار الرومانسية التي صاحبت بدايات الاهتمام بجمع هذه

المأثورات والفنون ودراستها.

على أية حال، لا تستطيع أي ثقافة أن ترفض الجديد، أو ما يصيب الحياة من تغير أو تنف منه موقف العداء، والا حكمت على نفسها بالتحجر، ومن ثم التدهور والاندثار. قد تقف الثقافة التقليدية من الجديد، موقف المتوجس، أو المتشكك أو الخائف، وقد تنطوي في استيعابه ونمطه، وقد تحلل فيه كي يناسب مع أطرها القائمة، ومعاييرها التي استقرت لديها، بحيث تسوعبه دون خسائر كبيرة.. لكنها في النهاية تتأثر به، وتغير من نفسها لتقبله وتسوعبه وتوظفه بالتالي تبعاً لحاجاتها وطروفيها ورؤيتها لنفسها ولغيرها.. وقد يصبح هذا الجديد «الموضوعة» مع مرور الزمن مأثوراً إلى أن يأتي جديد آخر - موضوعة أخرى - وهكذا.



الأزياء وعلم الاجتماع

د. وداد حامد

المؤهل لأن يكون إضافة حقيقية يستند عليها التطور الطبيعي لنوع الجماعات الشعبية وفقاً لروح ومعطيات العصر.

انتشار الموضة:

المعروف أن الموضة عادةً ما تبدأ في شكل ابتكارى محدد، ثم لا تلبث، عن طريق التقليد أو المحاكاة، أن تنتقل من جماعة إلى أخرى أو من مجتمع إلى آخر. وعدد الجماعات الشعبية، يبدأ بالصفوة والاعيان وذوو الحيلة والمكانة المرموقة في الأخذ بالموضات وتطبيقها، فهؤلاء هم الذين يميلون إلى تمييز أنفسهم بعادات وأنماط سلوكية جديدة ومتميزة توحى للآخرين بطر مكانتهم الاجتماعية، ثم تنتشر هذه الموضات الجديدة تدريجياً بين باقي أفراد الجماعة، حتى أنه قد تحدثت مناقشات بين العناصر العقلية المتوارثة والعناصر المستحدثة «الموضات» وتبقى ككتافها جلباً إلى جلب إلى أن يتحقق مبدأ الانتساب الطبيعي أو الاحلال أو التطوع، فيستمر ما هو صالح ونافع وأصيل ويفوز ما هو طارىء أو مفصل ولا نفع فيه. وقد شاعت خلال القرن الماضي في مجتمعنا المصري، وبيئاتنا الشعبية على وجه الخصوص، العديد من الطواهر في مختلف مجالات الحياة، والتي كانت في البداية تحمل صفة الموضة، ثم تحولت بمرور الوقت إلى تقاليد ذات وزن كبير واحتدت تغييراً في الأنماط التقليدية المتوارثة، حتى أنها كانت تقضى على بعض هذه الأنماط. والأمثلة على ذلك كثيرة وتشمل كافة نواحي الحياة، فمثلها ما يتخلل بمجالات الثقافة المادية، كالأزياء والعمارة والأثاث والأدوات، ومنها ما يدخل في إطار الأنماط السلوكية والممارسات والعادات، وهناك ما يتصل بالموسيقى والآلات والغناء والرقص والألعاب الشعبية، كذلك ما يرتبط بالأفكار والتطورات والمعتقدات والتعبيرات الدارجة والمسميات. وإذا شئنا بعض التفاصيل، نأخذ كمثال بعض عناصر الثقافة المادية كالأزياء ومكملاتها والعلل والمظهر الخارجى لكل من المرأة والرجل في منطقتين ثقافيتين مختلفتين: الأحياء الشعبية في مدينة القاهرة، وقرية كفر الشرفا وما حولها من قرى في محافظة القليوبية. فيما يتعلق بالأزياء الشعبية نجد أنها قد تعرضت لتغيرات متفالية، فحتى نهاية الثلاث الأول من القرن الماضي كانت المرأة، وخاصة في الأحياء الشعبية في القاهرة، ترتدى عند الخروج «العبرة» أو «الإزار»، وتصبج وجهها فيما عدا العينين «ببرقع» أو خمار، سميك يصل طوله إلى ما بعد الركبتين، وأدخلت للموضة تدريجياً بعض التعديلات على هذا اللبى بما يتلائم مع الذوق العام في ذلك الوقت، فاستقبلت المرأة العبرة التي كانت تتسلل لانتساع على جسمها وتظهرها في شكل كتلة ضخمة، بدلاً من اللبى التي أخذت بأحكام حول جسمها لتظهر ملامحه. ومؤخراً، وبعد الانفتاح، بدأت المرأة تتخلل عن ملامتها وتستخدم بدلاً منها العباءة الخليجية المعروفة. واليرفع هو الآخر، شملته موجات من التغيير عدة مرات،

تشير النظرة الأولى لكلمتي «فولكلور» و«موضة» إلى تناقض بينهما يوحى بأنهما شيان متقابلان تماماً لا يلتقيان. فالفولكلور، بمعنى الدارج هو شيء قديم متوارث ينتمى إلى الماضي على حين أن الموضة هي الجدة والحداثة والبدعة. غير أن الفهم المتعمق والعلمي لمعنى هذين المصطلحين يؤكد فساد هذه النظرة الساذجة المتسرفة. على الأقل عدم صحتها صحة مطلقة.

في هذا المجال نذكر ما كتبه عالم الفولكلور د. حسن الشامي في دراسة له بعنوان «نظم واتساق فهرست المآثور الشعبي» من أن «الثقافة تتصف في مفهومها العلمى بالأنثروبولوجى بصفتها عديدة من ضمنها أنها ذات طبيعة تراكمية، أى أنها تنمو على نحو تراكمى تكاثرى، إذ يولد القديم جديداً، وتقوم قائمة الجديد على القديم على نحو متصل، وهذا الاتصال هو ضرب من ضروب الاستمرارية». وهذا ما يتفق مع مفهومنا، فالمآثور الشعبى أو «الفولكلور» ليس مادة جامدة بل هو فوأم ثقافى حى، مرز، تجمعت عناصره وتراكمت من خلال الأجيال المتعاقبة التي تشكل بنية الجماعات الشعبية. وهو بالتالى يقبل الإضافة والتأثير والتأثر ولا يتعارض مع كل ما يسجد في حياة الجماعة من قيم جديدة. إذن، فالموضة وإن كانت في تعريفها العلمى، كما جاء في قاموس علم الاجتماع، هي «عناصر أو أنماط سلوكية لا منطقية وانتقالية تعاد الظهور في المجتمعات من حين لآخر، إلا أنه ومع هذه الصفة الانتقالية المؤقتة والطائرة لهذه الأنماط، قد يكتسب بعضها بمرور الوقت قيم الثبات والأصالة والاستمرارية، ويتبدل بالتالى كجزء عضوى في جسد التكيان التراثى العام إذا تصادف أنها كانت تعبيراً عن حاجة الجماعة، وامتلك القدرة على تلبية وظائف محددة، أو قد يعجز بعضها الآخر أن يخطى حدود البدعة أو الظاهرة المؤقتة التي يكون مآلها الاندثار السريع والوارى والنسيان. وما يتعدى هنا هو هذا النوع من الموضة





فاستبدل النموذج الطويل والسميك بأخر أقصر منه وأكثر شعافية، ثم انتشر بين النساء البرقع الشبيكة ذي القصبه على الأنف، وبعده الببشة، إلى أن تم الاستغناء تماما عن إرتداء هذه القطعة من الملابس. وفي القرى، حدثت أيضا تغييرات متخالية شملت أزياء المرأة ومظهرها، فأدخلت التعديلات على الثوب الفلاحي عدة مرات، سواء من ناحية التصميم أو الحامات التي تصنع منه، كان أحدها موصية الجلباب المسمى «السكة الجديدة» ويتميز بوجود فتحة عنق مربعة الشكل وكثشة كثيفة أعلى الأكمام تسمى «بف» وتغيرت أنواع الأقمشة من اقطان وحرير هادئة الألوان إلى انواع النايلون والألياف الصناعية ذات الألوان الزاهية. واستبدلت المناديل بأوية بالإشارات. وقد انتهت نساء القرية، مؤخرا، إلى إضافة بعض القطع الزى، التي لم تكن مستخدمة لدهون من قبل مثل البنطلون؛ ويرتديه تحت الثوب بعد أن قمن بتقصير أطواله، ومشدات الصدر - التي كان استخدامها - إلى وقت قريب - من الأمور غير الائعة بالنسبة للملاحات. والمصاع الشيعي تعرض أيضا لطفرات متتالية، غيوت الكثير من الأنماط التي ظلت لفترة طويلة تغطي بقبول النساء، مثل «الكردان أبو قرون» ثم «الكردان أبو عروسة» وبعد ذلك «الكردان» بعشى بدور أو دورين و«ساور» الشعابين برأس وراسين، والأقراط المحرطة شويحاتها المصنوعة وأقراط الساقية... كل هذه الأنواع احتفت تدريجيا، وظهرت بدلا منها موصات أحدث مثل عقود حب الزيتون والسلاسل بدلايات والفراش المبرومة، والعريضة، كم ابتدعت الأشكال الجديدة في الأقراط مثل «ررر» الصنايط و «الطارة» و«الحلق أبو بلان» أما الحنجل الذي كن يعبرس من أهم قطع الحلى التي تعتمد للعروس كسكة، فقد أصبح بمرور الوقت من الموصات القديمة، إلى الحد الذي جعل الجماعة الشعبية تصف من تستخدمه من نساء الآن بأنها «دقة قديمة» أي موصة قديمة. وبتعبير المظهر الحارحى للنساء أيضا وفقا للموصة... فبعد أن كانت امرأة تصصف سعرها - بعد فرقها من المنتصف في حديثين، يظنلها جيبوط من الصوف المحدثون «عمايص»، انتهت إلى تصفيفه على شكل «قصة» تسدلها بميل على حديقها وتجمعه في حديقها واحدة من الخلف، ثم بعد ذلك لجأت إلى قص أحدها من لشعر حول وجهها، النعصصة على الحبين و«المفاصيص» على الوجهين. وتغيرت أيضا طرق ترحيح العواجب، فانصحت في الوقت الحالى بميل إلى الشكل الطنطبي، بعد أن ظلت الموصة لفترة طويلة - بحد أن تكون الوجه رقيقة جدا على هيئة اقواس، وإلى وقت قريب كانت النساء يرس بشره الوجه واليدين والكاحلين بالوشم أو «الندق». أما الآن فقد بطلن عن هذا النوع من التزين. يستحب ذلك أيضا على أزياء الرجال التي تسمى «عواجن» الشيعير. فقد تحلى الكثير من الرجال تدريجيا عن استخدام أماط



أحمد الشاذلي / القدس

الملابس التي كانت سائدة من منذ أوئل القرن الماضي؛ عندما كانت لكل فئة من الفئات أزياء خاصة بها، مثل أرباب الحرف (النجارون.. الحدادون.. النحاسون..) الذين كانوا يرتدون أثناء العمل - بشكل أساسي - سروال فضفاض وقميص واسع بأكمام طويلة، ويتمنطقون بأحزمة جلدية عريضة، وكان الفلاحون يميزهم ارتداء الجلباب الندي أزرق اللون.. هؤلاء جميعا اتجهوا إلى ارتداء الملابس الأوروبية بعد أن شاع استخدامها في المدن مثل البطلون والقميص والبيجامة، ثم «التيشرت» ومؤخراً «التريننج سوت». كما اتجه العمال، وخاصة بعد الثورة وانتشار المصانع إلى ارتداء العفريفة «البذلة الزرقاء» أو «الافراول».. فضلاً عن حدوث بعض التغيرات التدريجية في شكل الجلباب، فقد تحول من النمط المعروف «الجلبابة البليدي» الواسع الذيل والأكمام، ذي فخحة العنق المستديرة والمشقوفة، إلى النموذج الأضيق ذي الياقة ثم النصف ياقة والأساور الجلباب الأفرنجي.. ومؤخراً انتشرت بين الرجال موضة الجلباب المعروف بالشعراوي نسبة إلى النمط الذي كان يرتديه الشيخ محمد منوحي الشعراوي. وتغيرت بعض أنماط الأزياء الخارجية للرجال - مثل «البشت» و«الدفيه» و«البنش» وحلت محلها جميعا العباءة الخليجية كما أدخلت بعض التعديلات على كمالات الأزياء - تتمثل في إضافة النشال الهندي والكوفية الخليجية بدلا من اللباس الحرير المحلي.. واستخدام الطاقية الشبيكة والكروشي كإغطية للرأس، بعد أن قل استخدام الأنماط القديمة مثل «اللبد» و«العمامة» و«الطاقية» أم قرصه، و«الطاقية» أم حيطه.. من كمالات الزي أيضا التي توالى عليها أشكال الموصات تشير إلى الأحنفة الحريمي والرجالي.. بدءاً من «المركوب» و«المداس» و«البغلة» و«الكتنله» و«الكندرة» و«كعب الكبايه» وانتهاء بالأكاديمية والبلاستيك والكرتيز.. وهكذا.. فمن خلال ما سبق من أمثلة، نستطيع أن نؤكد على أن هذا النوع من الموصات ما كان ليستحق أهلية الإضافة إلى جد التراث الشعبي، وإن أصبح جزءاً حيوياً من حياته، لو لم يكن قد استوحى التقاليد والأنماط التراثية، السابقة واستفاد من مادتها الأصلية وأثبت كفاءته من الناحية العملية والاقتصادية والجمالية.

العولمة وأخواتها الموضة السياسية التي ماتت قبل أن تولد

سعد هجرس

كثيرة هي الموضات، أو البدع التي تظهر في الساحة السياسية بين فترة وأخرى.

لكن أكثر هذه الموضات شيوعاً وانتشاراً في عصرنا الحديث هي خرافة نهاية التاريخ، التي بشر بها الفيلسوف الأمريكي الجنسية الياباني الأصل فرانسيس فوكوياما.

وخلاصة هذه النظرية - كما هو معروف - هي أنه مع انهيار الامبراطورية السوفيتية واختفاء النموذج الروسي للاشتراكية في الصمود أمام الرأسمالية وصل التاريخ إلى نهايته بإعلان الانحصار النهائي والشامل والمطلق والأبدى للليبرالية.

ولأن انهيار الامبراطورية السوفيتية كان مفاجئاً إلى حد بعيد، وكبيراً بدرجة لا يصدقها حتى أعداؤها، ومجانباً. حتى بالمنطق الرأسمالي، فإن كثيرين - ومنهم بعض تلاميذ المدرسة السوفيتية ودراويشها - تلقفوا نظرية السيد فرانسيس فوكوياما بلهفة، وروجوا لها بحماس، واعتبروها بعضهم - إنجيل العصر الحديث على مشارف الألفية الثالثة.

لكن مثلاً كان انتشارها أكبر من سرعة الصوت، كان سقوطها مثل احتراق النيازك وسقوطها في عالم النسيان وكأنها لم تكن!

ولم يكن القصد في الحاق هذه الهزيمة الساحقة والسريعة بذلك النظرية النافذة راجعاً إلى عبقرية خصومها، بقدر ما كان راجعاً إلى دروس الحياة ذاتها وتطورات الواقع المرير.

فالتنبؤ الساذج بنهاية التاريخ، وبعبارة أخرى نهاية الصراعات بعد أن رنت الليبرالية الأرض وما عليها، سرعان ما ثبت عبثه

وغباهه. لأن الصراعات التي كانت محكومة في حدود الحرب الباردة من قبل استماعات سخفونها، ليس فقط في العالم الثالث وإنما أيضاً في عقر دار العالم الأول، أي في قلب أوروبا.

ورغم الأرمادا التي تم حشدتها لتدمير يوغوسلافيا على يد حلف شمال الاطلنطي، فإن كوسوفو في ظل الناتو أصبحت أسوأ مما كانت عليه تحت حكم ميلوسيفيتش، كما أن بقايم الأوضاع في مقدونيا يعني أن السلام الحقيقي مازال بعيداً عن البلقان.

ولم تكن المعارك تدور في قلعة الليبرالية بالدفاع فقط، بل اشتدت الحروب التجارية بين أقطاب الرأسمالية بصورة لم يسبق لها مثيل، خاصة بين الولايات المتحدة الأمريكية والاتحاد الأوروبي.

والأهم... أن تشكيل ائتلاف واسع وعريض ونشط مناهض للعولمة وللرأسمالية المتوحشة بعد أحد أهم التطورات داخل المعسكر الرأسمالي الذي تصور فوكوياما أنه أصبح محصناً ضد أي صراعات بعد انهيار التجربة السوفيتية. لكن أحداث سياتل، وواشنطن، وبراغ، وجنوه اثبتت أن الصراع الطبقي لا يمكن إلغاؤه بمرسوم أو فرمان أو نظرية نافذة كتنظية السيد فوكوياما.

وفي نفس الاطار المسابق للذي صور «العولمة» على أنها قطار ينطلق بسرعة الصاروخ وبدون توقف، وأن من لا يستطيع القفز إلى إحدى عرباته دون أخذ أو رد أو مناقشة مصيره الانقراض والبقاء في عالم النسيان والتخلف..

في نفس هذا الإطار سرعان ما تبلور منهج آخر مقابل لهذه الموضة، التي خدعت الكثيرين من المدققين وبهرتهم أو أصابتهم



وعلى الصعيد الأقليمي .. كان المرادف لهذه «الموضات» المراوغة الرقص على لحن «السلام الدلمس» .. حتى جاء وقت كان من يضع فيه تساؤلات وتحفظات حول الاندفاع الارعن وراء هذا شعار الأجوف، يعامل معاملة المجانين!

والآن... أصبح واضحاً للقاصي والداني أن نهاية التاريخ (بلغة فوكوياما) في الشرق الأوسط، أي نهاية الصراع العربي - الإسرائيلي لا يمكن أن تتحقق ما دامت الدولة اليهودية مازالت تفرز عصابات عنصرية وإستعمارية وإستيطانية على غرار السفاح أرييل شارون وزعانفه. وأن اجترار شعارات من قبيل أن «السلام خيار إستراتيجي لاربعة عنه» لا يحل ولا يربط ولا يجلب سلاماً أو يمنع عدواناً.

ومن يسمع نبض المواطن العادي من المحيط إلى الخليج سيدرك أن كل للكلام الفارغ الذي تم القششق به عن السلام الدلمس - كان مجرد موضة أو بدعة مانت قبل أن يولد لها ورثة أو مريدون.

بالاكتئاب والاحباط.

خلاصة هذا المنهج المضاد هو أن العولمة عملية تاريخية وليست قدراً ممتوماً، وأنها عملية مازالت في مرحلة التشكل، وأن هذا التشكل النهائي ليس محسوماً وليس رهنا بقرار الساكن في البيت الأبيض، بل سيكون محصلة صراع إرادات كثيرة، من بينها إرادات أهل الجنوب أيضاً.

وثبت أيضاً أن كثيراً من الشعارات التي تزامنت مع العولمة، مثل «حقوق الإنسان» و«الشرعية الدولية» .. وغيرها، ليست في نظر واشنطن وغيرها من العواصم المنتقدة سوى أسلحة سياسية تستخدمها بصورة انتقائية وعندما يكون استخدامها مفيداً لمصالحها.

أما عندما يكون استخدامها جاداً ونزيهاً - ملما جرت المحاولة في دبريان لادانة إسرائيل وسياساتها العنصرية والامبراطورية والاستعمارية - فإن أمريكا تقبّل ظهر المجن وتستحب من المحافل الدولية مستهزئة بالشعوب وإرادتها ومحتقرة فكرة حقوق الإنسان ذاتها.

كذلك الحال فيما يتعلق بتنصيب الكونجرس الأمريكي نفسه، أو بالأحرى إحدى لجانته الفرعية، محكمة تفتيش على الحالة الدينية في العالم بأسره، واستخدام الحرية الدينية سلاحاً آخر للتدخل في شئون خلق الله في سائر أنحاء المعمورة.

كل هذه الأفكار التي ردها الكثير من المنقذين كالبغبخاوات، وضعوها خطابهم السياسي بمناسبة وبدون مناسبة تشبهاً مع «الموضة» سرعان ما ثبت تهافتها.

تشکیل و تجسید



صالون الشباب إلى أين ؟
صنعت اللوجو من بطن أبو العنين
قضية الفن المسروق
أزمة النقد وسعادة الصورة بذاتها
فى قاعات المعارض
التذوق :
الدليل إلى قراءة اللوحة

فائق حسن / العراق

صالون الشباب الثالث عشر إلى أين؟

محمد حمزة

انتظر بتربق وإهتمام.. افتتاح صالون الشباب.. كل عام.. في هذا الشهر.. كي أشاهد البراعم الفنية الجديدة.. وهي تتفتح.. وتنبثق مواهبها الكامنة.. المعبرة عن الجديد.. والمبتكر.. إنه التطور الطبيعي.. والحمى.. للحركة الفنية المصرية المعاصرة.. التي أمثلها كأمازج البحر المتواصلة.. تملو تارة بغفوانها وقوتها.. وتنخفض تارة.. بسكونها.. وتغفرها.

شارك في هذا الصالون ١٨٦ فناناً مصرياً قدموا ٢٦٢ عملاً فنياً ومثل كل عام.. كانت نسبة المشاركين في فن التصوير هي الأكبر دائماً فقد شارك هذا العام ٣٧ فناناً.. ويعد أقل المشاركين في مجال فن الجرافيك حيث شارك ١٢ فناناً.. وذلك لتقنياته الفنية العالية المتخصصة.. كما زاد عدد المشاركين في المجال المبتكر الذي يطلق عليه اسم كومبيوتر جرافيك وعددهم ٣٠ فناناً.

تتناول موضوع الصالون الثالث عشر هذا العام.. الانعكاسة الطبيعية.. التي ظلت في وجدان العرب منذ عام ١٩٤٨ كقصية ومأساة لم تصل إلى بر الأمان حتى الآن.. وقد اختار هذا الموضوع رئيس الصالون ورئيس قطاع الفنون التشكيلية الفنان الدكتور أحمد نوار الذي مارس الدفاع عن أرض مصر.. كمحارب شجاع.. أيام حرب الاستنزاف.. حيث قال في مقدمة الكتاب:.. يمثل المسار الجديد في اختيار الانعكاسة موضوعاً قومياً.. ليلتف حوله الشباب في هذه الدورة بطاقتهم الفنية والفكرية والحماسية.. للتعبير عن موضوع آدمي قلوب تعرب... فأردنا أن نتيح للشباب المشاركة في قضايا الأمة المصرية.. فإذا ما شاهدنا الصالون.. نجد الذين تناولوا هذا الموضوع القومي ليس من الناحية الفنية الموضوعية العميقة.. عدداً ليس بكثير.. أما الذين تناولوه بأسلوب سطحى.. وقفى.. فكانت الأغلبية.. وهكذا كانت أعمالهم ركيكة.. لم تستمر في فكر المشاهد.. سوى لحظات الفرجة فقط.. ولا تفعل مع وجدانه..

يرجع ذلك لعدة أسباب من أهمها مسألة الوقت الذي طرح فيه الموضوع.. وكل من الأنساب طرحه من مدة طويلة كي يستوعبها الشباب المشاركون بعدة كايبة..

ولذلك نرى الغالبية قد عبرت بأساليب تقليدية غير مبتكرة.. كأسلوب فن الكولاج.. في لصق الصفحات المقصوفة من الصحف والمجلات المقصمعة كسجلات وعناوين.. وصور أبطال وشهداء الانعكاسة بدون تركيب أو تنظيم فكري محدد.. وكأن من يصع صوره أو كلمة في اللوحة قد عبر عن هذا الموضوع اللئى.. ولذلك ظهرت أكثر الأعمال.. سطحية مباشرة في أغلب الأحوال.. كما حنح البعض في وضع الرموز والفرندات داخل أعمالهم.. نانبعاع متصنع.. مثل العلم الفلسطيني وأوانه المتعددة.. أو قبة تحسرة.. أو سيج لباس الرأس.. الغترة.. التي يرتديها الرئيس

عرفات رمز تحرير فلسطين.. مع عدم التعمق داخل فكرة الموضوع.. التي أختار الكثير من الفنانين المصريين الكبار في التعبير عنها.. أما بعض المشاركين فلم يلمسوا الموضوع من قريب أو بعيد.. وقدموا دراسات فنية أكاديمية.. كما في مجال التصوير.. أو قدموا مهارات تقنية عالية كما في مجال الجرافيك.. مما جعل لجنة التحكيم تقع في مأزق.. توزيع الجوائز العديدة للصالون التي تجاوزت ٤٩ جائزة.. بين من تناولوا الموضوع وغيرهم.

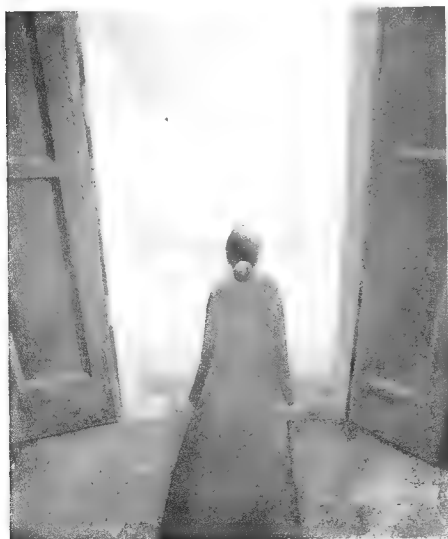
ومازلت مسألة تقسيم الفن إلى مجالات ثمانية بعد إضافة مجال «الجرافيك كومبيوتر» موضع التساؤل.. مع العلم بأن جميع الفنون قد تزاوجت.. وأمضجت مع بعضها منذ منتصف القرن العشرين الماضي.. ونحن «مهلك سر».

أن أى شخص ينظر الآن إلى الفنون التشكيلية.. بعين فاحصة ويتمتع شديد.. فإنه سيغال فحياً من امتزاج المجالات الفنية مع بعضها.. واكتشاف أساليب.. وأشكال.. وتجارب.. ومهارات والكثير من الأعمال الفنية المنجزة والمواد إنجازها.. مسرفة في الإرياك والحيرة المعقدة.. فمذ الولة الأولى تظهر أعمال فنية بجميع أنحاء العالم.. أكثر مما يعرضها المرء منا.. وأقل بكثير من الإبداعات المتخصصة التي نتعرف بها ونقرأها هنا في مصر.. ولكها على أقل تقدير تنسب للفن.. من وجهة النظر التقليدية..

كما أن عملية الفصل بين المجالات الفنية أصبحت عسيرة لئى في الصالون بعض اللوحات المرسومة والملونة بألوان الباستيل.. المتعارف عليها عالمياً أنها من مجال الرسم.. قد أدرجتها لجنة التحكيم هنا في مجال التصوير مثل أعمال الفنانة الواعدة ونام أحمد المصرى الحاصلة على الجائزة الأولى مناصفة في مجال التصوير.. مع أن لوحاتها مرسومة بألوان الباستيل.. وإذا رجحنا إلى صالون الشباب السابع عام ١٩٧٥.. نرى أن الفنان الطليعى إسلام عبدالعظيم فاز بالجائزة الثانية في الرسم عن لوحته المرسومة بألوان الباستيل..

كما عرست في الصالون اليوم لوحة الفنانة نسمة حسن الأعصر التي أجادت في رسمها الوجوه بالقمصان.. ضمن التصوير وليس الرسم.. وبالتالي طالب.. باستمرار.. بإدراج جوائز متميزة للإبداع الفني بشكل مطلق.. بصرف النظر عن مجال إنجازها.. بأى خامه.. أو بأى تقنية مع تقليص عدد الجوائز في المجالات الفنية المتخصصة الأخرى.. التي زانت وتعددت.. وامتزجت..

وخصوصاً مع استمرار الصالون.. واستضافته في أعوام مقبلة فنانين شباباً من جميع أنحاء العالم.. بعد تجربته الطليعية في استضافته ٣٠ فناناً متميزاً يمثلون ١١ دولة عربية هذا العام.. بأى خامه.. بعد مدة وجيزة صالوناً لشباب العالم.. بفضل فاعلية ونشاط القائمين عليه..





وهنا سننظر إلى إدراج مجالات أخرى مثل فن الحدث
Happening وفن الأداء Performance وفن الأرض.. Land
Art.. وفن الجسد Pody Art وفنون ما بعد الحداثة Post
Modernism- العديدة.. وغيرها.

وفي الفترة المستقبلية لصالون الشباب.. كان ابتداء مجال «فن
الكومبيوتر الجرافيكي» غير صائب، لأنه يحدد الصورة في مساحة
تقليدية مسطحة.. مع أن مجال الحاسوب، الكومبيوتر، مجال ممتد
الإنساع للانهاشي.. الذي لم تكشف كل عناصره وأفاقه بعد والذي
أدى إلى تبديل مسارات الفكر الإنساني في نهاية القرن الماضي.. كما
أدى إلى سرعة التغيير والتبديل في مجال الفكر والثقافة وأصبح له
وسائطه عبر التقليدية ولذلك أطلق عليه اسم «فن الكومبيوتر» وهكذا
بالنسبة إلى «فن الفيديو» الذي استخدمه بعض الشباب في الصالون
كأحد الوسائط المتكاملة في أعمالهم التركيبية مع أن له مجالاً واسعاً..
استخدم كفن قائم بنفسه منذ ابتكار التلفزيون وتسجيلات الفيديو.. وقد
عرض في مصر بعض الفنانين الأجانب المهتمين بهذا الفن في مجمع
الفنون بالزمالك من مدة طويلة.. مع استخدامهم شاشات صغيرة
متجاورة أو منفردة.. أو شاشات عملاقة.

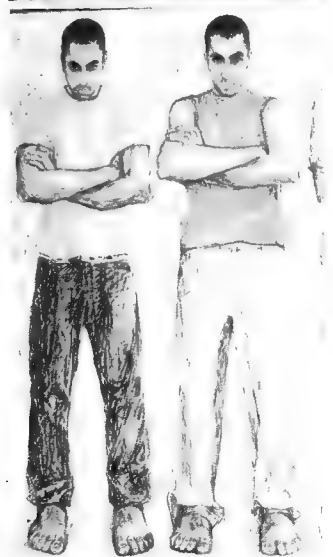
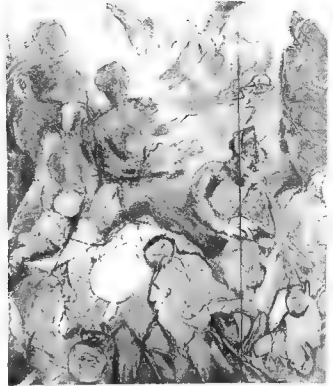
وقد أدى موضوع «الإنعصاف» بصورة تلقائية إلى فن الفكرة
المفاهيمي Conceptual Art.. هذا الفن الذي بقى وتواصل منذ
منتصف الستينات.. والذي سمح للاشتراك فيه لمن يرغب من الناس
Free-For-All.. والمفتوح ممارسته لكل.. بغض النظر عن
امتلاك التقنيات الفنية التقليدية.. لنشاهد في صالون الشباب.. لمياء
يحيى عبدالقادر خريجة كلية الألسن.. هي ومنيب مسعد عبده
الحاصل على بكالوريوس كلية الإعلام.. يقدمان عملاً مركباً.. مع
أنهما لا يجيدان الفن التشكيلي.. وعلى هذا المنوال هناك العديد من
هؤلاء الشباب يقدمون أفكارهم.. وتصوراتهم المختلفة الأشكال إلى أبعد
الحدود.

هذا الفن الجديد.. في يديع في بابه لم يسبق إليه مثيل.. حيث اهتم
بالأفكار والمعلومات.. والموضوعات.. والاهتمامات.. كما يوديه أي
شخص على نحو ملائم.. بواسطة الكتابة.. والصور الفوتوغرافية..
والوثائق.. مستندات.. والحرائط.. والداول وأرسوم البيانات.. وأيضاً
الأفلام التسيمانية.. وشرائط الفيديو.. واستخدام الفنانين لأجسادهم..
وقد كل شيء بواسطة اللعبة نفسها لتبصير النتيجة بوعية حديثة من فن
لا يراعي فيه لشكل الذي يتحدد.. لأنه في متمتع بجميع الخصائص
أعميرة.. وموجود بصورة مركبة إلى أبعد الحدود في أذهان وأفكار
الفنانين.. وللمعرجين عليه.. أيضاً حيث يتطلب بوعية حديثة من
الانعصاف.. ومشاركة ذهنية من المشاهد الذي يشارك في بعض
الأحس داخل المعنى.. ويكملة..



ومن الأعمال المتميزة.. «العمل المركب Installation» للفنان وائل كمال درويش.. الحائز على جائزة اخناتون الذهبية.. والذي بدأ الفنان بفكرته الرافضة للظلم الإنساني.. والحق المسلوب من الشعب الفلسطيني البطل.. حيث يظهر العمل على شكل أسرة ذات شواهد منصوبة.. تعبيراً عن مأساة الشعب.. مستخدماً في تشكيلها.. الطين والطين والرمال.. وأنواع الأخشاب القديمة.. وعدادات ذات أحجام مختلفة.. وأوراق أشجار جافة مغطاة بالشاش.. وألواح من الصفائح الصده، وقماش كتان ذي أطراف محروق.. وأجزاء خزفية مغطاة بالطينة والرمل.

وقد مثل أحمد جلال حسن وهشام عبدالخالق حسن في عملهما المركب الألم والدمار في تمسيدهما البيركان ثائر مملوء بالدماء البشيرة.. النابضة باستمرار وأمامهما جهاز تليفزيون مطلق.. الصورة المظلمة التي تبثها وسائل الإعلام ليل نهار.. التي تزيد المأساة ظلمة.. وثورة.. ودمار ويصاحب تلك الحركة الدائرية في الدماء الشائرة موسيقى تصويرية معبرة وما يضير هذه الفكرة الاحساس باليأس والكآبة.. والظلمة والدمار.. والهلاك.. مع أن الفسق المظلم الطويل يأتي في نهايته بصيص من النور.. والأمل.. والنشاط.. والحياة المتجددة باستمرار.



التلميذ النجيب
يتحدث عن
استاذة

حامد العويضي:
صنعت « اللوجو »
من بطن
أبو العينين !..

كان الفتى غصناً عندما بدأ دراسة
الخط العربي في الوقت نفسه الذي
التحق فيه بكلية الإعلام، وكان
يمارس هوايته في تصميم الدعوات
وكتابة اللوحات، وكان الفنان الكبير
عبد الغنى أبو العينين يشار إليه بالبنان
عندما وقعت في يده الدعوة التي
صممها الفتى، فرأى فيها موهبة
متلجرة، ومن ثم طلب رؤيته،
وصارت بينهما لقاءات وحوارات
مهدت الطريق للفتى حتى صار واحداً
أبرز فناني الخط العربي، كما أنه
متفرد في فن التصميم، وله باع
طويل في مجال الإخراج الصحفي. وقد
وضع «لوجوهات»، أصبحت من
العلامات المميزة لعدد من الإصدارات
الصحفية، ولأن الفنان البارز حامد
العويضي بار بأستاذه ما زال يعتز
ويفخر بأنه تلميذ تخرج في مدرسة
أبو العينين.



خصائص النسيج الثقافي المصري ودرسها في مواقعها من خلال تنقلاته من الشمال إلى الجنوب. وأبو العيين أحد مئذوقي العمارة الكبار فقد شارك في تصميم «بيت الحراتية» مع الراحل حسن فتحي، وهو أيضاً أحد أساتذة البوسترز والأفيش.

وأخيراً يقول الفنان حامد العيوني: أبو العيين يستحق أن تقرأ أعماله الدور، أن يراها الجمهور.. الناس الذين أفنى حياته من أجل فنونهم، ولا أدري لماذا لا يكون هناك متحف على غرار متاحف التشكيليين ليضم إنتاج أبو العيين التشكيلي، وكيف لا توجد لوحة واحدة له في متحف الفن الحديث رغم أن إنتاج أبو العيين التشكيلي جزء مهم في حركة الفن التشكيلي المصري.

أحمد المريخي



أساذ الكوفي الذي أعاد فكرة إحياء الخط الكوفي من مرقده - وآخرون من أعضاء جمعية محبي الخط العربي التي أسسها والذي.

ويقول العيوني: أهداني أبو العيين مسطوطات لمحمد عزت وشوقي التركي وأحضر لي الأشياء التي كتبها في طفولته - وكان يدرس مباشرة على يد نجيب هواويي وهواويي «مصلح له في الفارسي بالقلم الأحمر». كان بيني وبين الأستاذ عبدالغني حوار لا يهم أحداً لكنه يهمني جداً، وقد استمر يعطيني أفلام الخط وينابيعي إلى أن حصلت على الدبلوم وكنت الأول على الجمهورية، وفي نفس الوقت أدرس في كلية الإعلام. كان أبو العيين ينتهي أكثر للفنون.. كان يحضر مأكينة عرض سينما - وليس للفيلم فقط. ويعرض أفلاماً على السطوح. وربما لا يعرف كثيرون أنه اشترك في تمثيل فيلمين. هو أحد الذين دفعوا بي لتعلم الخط والتصميم، وقد اكتسبت منه مهارة «اللوجو» وهي مهارة خاصة لا ترتبط بالضرورة بالإنخراج الصحفي فلها طبيعة خاصة، وقد صنعت «لوجوهات» كثيرة من بطن أبو العيين ومنها لوجوهات صحف «كل الأسرة»، «والأهرام العربي»، «والعربي الناصري»، «والأهرام الرياضي»، «والقاهرة». كان يعطيني أن الشكل له علاقة بالدلالة اللفظية للكلمة، وكلمة لها علاقة بالدلالة اللفظية، كما علمني أن أقرأ المادة التحريرية قبل أن أرسمها.. هذه إحدى مدارس أبو العيين في الإخراج الصحفي.

يضيف حامد العيوني: نشاط أبو العيين لم يكن نشاطاً خاصاً بالصحافة فقط لكنه شخصية متعددة المواهب، هو حالة نادرة ومهارات مجتمعة وأسطى كبير، وهو أحد الذين يملكون خزان الثقافة الخاصة بالأزياء في عصر قبح ونجوع مصر، وهو مؤسس الفرقة القومية للفنون الشعبية، وقد عرف

يقول حامد العيوني: عرفته منذ نهاية السبعينيات، كنت أعمل في حزب التجمع وأدرس في كلية الإعلام، ومقدم على دراسة الخط، رأى أبو العيين دعوة للحزب فسال حسين عبيدالرازق الذي لندهش لأن أبو العيين الفنان الكبير يسأل عني، بعدها ذهبت لمقابله فسالني عن عمري.. كنت ٢٢ عاماً. سالني عن الأمشق (المشق هو كتاب الخط) فقال: بتدرس على مين خط؟ قلت: على الشيخ عبدالعزيز الرفاعي في الثالث، وعلى نجيب هواويي في الفارسي، والحاج عبدالقادر الديواني والنسخ. ففاجأني بقوله: هاجيب لك «كوفي»، رغم أن الكوفي سادرسه في الصف الرابع بالمعهد. ثم قال لي: هاجيب لك كتب وأفلام (باست) إيراني. يضيف حامد: كنت أعرف أبو العيين بعيداً عن مسألة الخط فسالته عن اهتمامه بالمتخصص، في الخط فقال لي: كان والذي محمد أحمد أبو العيين رئيس قلم في وزارة العدل، وكان غاوي خط عربي فأس جمعية محبي الخط العربي، وكان يشيلني مأكينة تصوير المستندات «كانت أيامها على النظام القديم (البروميد)». وكنت طفلاً أحمل المأكينة وأذهب بها إلى دار الكتب، كان أبي يصور مسطوطات الخطاط التركي محمد عزت والخطاط شوقي التركي يضيف حامد: كنت أعرف أبو العيين بعيداً عن مسألة الخط فسالته عن اهتمامه «المتخصص» في الخط فقال لي: كان والذي محمد أحمد أبو العيين رئيس قلم في وزارة العدل، وكان غاوي خط عربي فأس جمعية محبي الخط العربي، وكان يشيلني مأكينة تصوير المستندات «كانت أيامها على النظام القديم (البروميد)». وكنت طفلاً أحمل المأكينة وأذهب بها إلى دار الكتب، كان أبي يصور مسطوطات الخطاط التركي محمد عزت والخطاط شوقي التركي أيضاً، وكان الخطاط محمد حسني - والد الفنانة سعاد حسني - والخطاط يوسف أحمد -

قضية الفن المسروق



يبدو أن موضوع سرقة الأعمال الفنية الذي يحدث كثيرا أثناء الحروب ويتم تحت إشراف بل بأمر حكومات الدول الغالبة يستحوذ على قطاع لا بأس به من الصحافة النمساوية في الأونة الأخيرة رغم تهافت بعض النقاد التشككبيين الأوروبيين على إثبات العكس وإصرارهم على ما وصفوه «بالفضيحة السياسية» التي امتدت إلى معرض الفنان التشكيلي الحداثي الأشهر جوستاف كليمت.

كلنا نعلم ما كانت تتعرض له متاحف بطرسبرج المدينة الروسية الشهيرة إبان احتلال النازي لأوروبا الشرقية وقبل اجتياح روسيا من خلال «العملية بارباروسا» كما سميت حيث تأهب الروس بهربهم وإخفاء معظم محتويات متاحفهم. وبعض المحتويات يعود إلى العصور القيصرية. في محاسن تحت الأرض لإنقاذ تراثهم وثقافتهم من الغزاة الذين إذ كان معروفا عن هنر ولعبه بالأعمال والقطع الفنية النادرة لدى الشعوب التي كان الجنس الأري في ألمانيا الجديدة يقوم باجتياحها وإن كنا لا نعلم على وجه الدقة متى تمت سرقة رأس نيفرنتي الذي يعال أنه كان بعض ساعات بنامله.

تذكرت ريملي السويدية في الغربة والتي كانت تدرس المحسنجر في الانثرولوجيا وفرحها وهي تستعد للسفر إلى كمبردج لمواصلة منحتها للدكتوراه بعد ذلك كانت تعاني مرضا من الأمراض الإفريقية المتوطنة أصابها بعد فترة إقامة بين إحدى القبائل التي لم يسبق أن رأت امرأة بجصاء على الإطلاق من قبل. كذلك صيب رأسها لدغس وكانت النساء وهن يجمعنهن بنامل شعرها الأشقر الطويل ويطلقن ورغم سباني لاسمها الآن إلا أن هواها كان مع الشعوب التي اختارت دراسة طريقة معبثتها وعاداتها حيث كانت

تقترب في ملايسها أو طعماها ما هو استوائي، لكن ما أذكره بشكل خاص هو تقاليد بكونها كانت ستعود إلى عملها في السويد في متحف سفوكهولم الوطني لأنها كانت من المؤمّنات بضرورة إعادة التراث المسروق إلى أصحابه مادام تم بدعاوى استعمارية أيام الامبراطوريات الأوروبية الكبرى مثل الامبراطورية البريطانية والامبراطورية الفرنسية والاستعمار الإسباني والبرتغالي وكانت ترى مقولة أن الثقافة المتحضرة (في وقت كانت الصفة الأخيرة ملازمة لما هو أوروبي فقط) لا يحق لها سرقة وانتزاع ممتلكات الثقافات البربرية أو البدائية بدعوى همجية الأخيرة أو عدم تقديرها أو حمايتها لما تملكه أو قيمته.

وجوستاف كليمت بطل القصة الحالية هو أحد أشهر الفنانين الذين ارتبط اسمهم بالحادثة في الحركة التشكيلية الأوروبية. نمساوي أصلا ونحن إذ نسمع أسماء مثل سلفادور دالي وماكس إرنست ورينيه ماجريرت وحتى الشاعر بول إليوار لا يمكننا أن ننسى كليمت الأكثر شعبية، كما أتذكر في بريطانيا تحديدا حيث ملصقات مستنسخات أعماله الشهيرة مثل «القبلة» و«العناق» و«الأمل» بأحجام مختلفة أو على كروت وطاقات المحبين فما هي القصة؟

أقيم في الفترة الأخيرة معرض اختلعت عناوينه في كتيبيات الإعلان عنه باللغات الأوروبية المختلفة ما بين «كليمت - رسام النساء» وعنوان آخر كان يقول «نساء كليمت» و«بالألمانية» كليمت والنساء» وبين آخر أكثر أكاديمية يقول «جوستاف كليمت والبروتريه النمساوي الأوروبي». وتزامنت إقامة معرض أشهر أعمال كليمت مع عقد حزب الشعب النمساوي (OVP) تحالفا مع حزب الحرية اليسمي المنطرف (FPÖ) بزعامة بيورج هايدر. كان الهدف من إقامة معرض كليمت هو «إضافة إسهام يضيف إلى المشهد الثقافي

النمساوي على أعقاب الألفية الجديدة، فهل حدث ذلك؟.

بدأت المشكلة الأولى باختيار اللوحة التي فجرت جدلا مزدوجا هائلا على صعيدين: الأول تمثيلها أو إيجازها لطوان المعرض.. «كليمت والنساء» أو «نساء كليمت» والثاني يتعلق بملكية اللوحة لورثة سيدة تدعى هيرمين لاس - اللوحة المختارة كانت بطوان «سيدة بقبة وفراء» (١٩١٠) تقع حاليا في حيازة جاليري النمسا. كما يعرف المتحف الوطني بالنمسا وقد ظهرت نماذج مصغرة منها مطبوعة في اليامفليت الخاص بسلسلة المحاضرات المصاحبة وبرنامج الندوة الدولية المقامة على هامش المعرض وعلى دعوات حفل الافتتاح وحتى التذاكر كانت تحمل أحياءا مصغرة من اللوحة وهذا كله خلاف ملصق المعرض بالطبع.

في الوقت نفسه أوصحت وزيرة الثقافة النمساوية إليزابيث جيهير أنها سوف توافق على توصية لجنة إعادة الفن المسروق لإعادة «سيدة بقبة وفراء» و«لوحة أخرى للفنان المذكور بعنوان «بيت المزرعة بشجر البتولا» وكليمتها في حيازة المتحف الوطني النمساوي إلى ورثة المدعوة هيرمين لاس.

أما موقف مدير المتحف نفسه فكان - بشهادة بعض المشاركين في الندوة مزيجا من الأسف والارتياح فكيف يروج متحف الدولة لمعرض «الألفية» بأعمال ملكيتها موضع تساؤل؟ والمدير ذاته صرح أنه يرى الأمر «عبئا مرهقا» ولم تشفع له لاحقا اعتراضات من قبل أن الأمر كان خطأ بالتأكيد، كما قال.

وبالمقارنة غابت من دعاية المعرض لوحتان لكليمت رغم وجودها في المعرض وهما «أديل بلوخ باور» و«أديل بلوخ باور» الأولى تعود إلى عام ١٩٠٧م والثانية إلى عام ١٩١٢م مع أن ملكيتها محل نزاع كذلك. وكانت ابنة أخت أحد كبار تجار السكر وهو

سيدة بالغة و قراء
مروثان كليت
١٩١٢ / روت على قنائل
١١٠ × ١٥٠ سم



زوج الموديل المرسومة قد طالبت بإعائتهما بموجب قانون يحكم إعادة الممتلكات والأعمال المسروقة أثناء الحرب العالمية الثانية. وقد أشارت وزيرة الثقافة إلى أن وصية الموديل أديل بلوخ باور كانت تَحصر في مناقشة زوجها التبرج. بذلك اللوحات خلاف أربع لوحات أخرى إلى المتحف الحديث الذي سبق المتحف الوطني الحالي ويقال أن الزوج لم يكن في وضع يسمح له بتنفيذ الوصية إذ صودرت ممتلكاته عام ١٩٣٨ وتم نفيه إلى سويسرا حيث مات عام ١٩٤٥.

وأفادت وزيرة الثقافة أنها لا تستطيع التفريط في ممتلكات هي ملك للجمهورية استنادا إلى أية اعتبارات أخلاقية والسلام، ودعمتها المحاكم النمساوية بأصراها على تأمين أنعاب المحاكم على أساس قيمة الأعمال التي تنظر في ملكيتها مما اضطر لوريبة التي - وهنا مفاجأة أخرى للقارئ العربي - بدت من أصول يهودية نمساوية، إلى سحب قضيتها من المحاكم النمساوية وتحويلها إلى المحاكم الفدرالية الأمريكية حيث فتح محاموها (أي محامي السيدة) موقعا خاصا على الإنترنت عنوانه «متهوب من النساء».

ويلج أحد المشاركين في الندوة على أن مجريات الأحداث بالتوازي مع طريقة الأعداد والتنظيم للمعرض بدت وكأنها تكتيك لصرف الأنظار وذلك بسبب «الهرجة» في حفلات كوكبيل وإطيار، الهيلتون كليت، والأسلوب الدعائي الرخيص الذي كان يعلن عن غرف اللزلاء من ضيوف الندوة في قلعة البلندير وهو أسلوب لا يختلف في تقديرنا ويحسب بعض ما طالعنا من إعلانات جذب في الصحف الأجنبية بشأن ذلك الحدث عن طريقة وروح تعاملنا مع راتنا وتاريخنا الفرعوني في مطاعم فنادق الخمس نجوم والقرى السياحية خاصة على

معا إلى افتراح فكرة الندوة الدولية التي كان مقدرا أن تستمر ثلاثة أيام وتقلصت إلى يوم واحد، المريب أن هذا الشخص كان قد حقق اسما ارتباط بمعارض أقيمت في المتحف اليهودي في فيينا وكان هدف الندوة التي دعا إليها دون توضيح أو التأكيد على مصدر التمويل هو مناقشة «قانون إعادة الممتلكات اليهودية التي تمت مصادرتها تحت حكم النازي».

ساحل البحر الأحمر.
وبلغ سخط أحد الصحفيين أن علق على اشتراك هاتين اللوحتين وأقصد «أديل بلوخ باور» في المعرض بأنه يشبه «النجلو الاستعراضى لعشيقه بلطجي تمشى بعد سرقة دموية وهي تتباهى بأصرار بأن الضحايا أعطوها المجوهرات كهدية».
لكن المريب في تقديرنا أن أحد أمناء المتحف الوطني النمساوي ومعرض كليت



كالعادة إن نلحظ حدوث ذلك القدر الوافر والمتوقع من الذبكي والابتنزاز حيث روج اليهود المساويون للفكرة التي مقادها أن فشل الندوة في تقديرهم فوت فرصة مناقشة قضية الفن المسروق في ظروف الحرب

النفاقي، إذ حاول - كما تشير ملاحظات باحث آخر مشارك في الندوة - إثبات صلة قوية بين دعم رعاة وهواة اقتناء الأعمال الفنية من اليهود النصارى والمهادنة النصارى وبين الخلفية الإلولوجية أو أسماها بـ "حركة التحرير اليهودية" متسانلاً لماذا لا توجد رغبة في الاعتراف، بالمعد اليهودي في النفاقة النصارى ندماً من عام ١٩٠٠ وجبياً بنفسه عن سؤاله الذي وضعه المراقبون بالاستفزاز، أن فكرة فيينا عام ١٩٠٠ كانت مظلة تماماً، ويحرص على التورية النصارى بحيث يصبح الاعتراف بالعمى اليهودي ثقيلًا من

وانتقد بعض النقاد كون الصحف قد
تدهلت الحدث بعد ذلك وبشرها أسماء بعض
المنازكين خطأ (وهو ما يبدو أنه يعتبر

كما صرحت وتم التشكيك كذلك في قيمة وجدية ما تم التوصل إليه في ذلك المؤتمر رغم أن الحوار كان يشمل بعض اليهود المشاركين ممن لمعت أسمائهم كثيرا - ولا تدهشوا من فضلكم - في المتحف اليهودي، في العاصمة النمساوية. وهناك أكثر من متحف، للتراث والفلكلور اليهودي، كذلك في العاصمة البريطانية.

وبلغت المزايدة ذروتها عندما عقد بعض اليهود النمساويين مقارنة بين موقف محافظ فيينا النازي، بالدور فون شيراخ، عام ١٩٤٣ حينما أقام ما اعتبره كثيرون أهم معرض يقام لأعمال كليمت على الإطلاق كنوع من إظهار المعارضة الثقافية لمركزية الحزب النازي في برلين وبين المعرض الأخير عن «نساء كليمت، والندوة التي صاحبه مؤخرا».

أما أنا فقد تذكرت تصريح صحافي أبينض من جنوب إفريقيا كان زميلا في منحة مهنية معي منذ سنوات في الولايات المتحدة، كان يتغيب كثيرا عن جلسات البرنامج لكي يذهب إلى متاحف المتروبوليتان وغيرها.

قال لي عندما سألته ما إذا كانت مشاهدته لآثارنا وأثار غيرنا ستدفعه إلى زيارة البلاد التي رأى آثارها: «لا فكل ما كنت أريد رؤيته من الآثار قد رأيته هنا».

غادة نبيل



إلى كلمة «الفن اليهودي، ولهذا وجه نعرفه وهو الظهور بمظهر حماة الفن والثقافة كذلك. واعتبرت نائبة رئيس الأقلية اليهودية النمساوية أن تصريح مدير المتحف الوطني النمساوي باتعماد مؤتمر عن الفن المسروق يجعل أي مناقشة للقضية ضمن ثنايا ندوة أخرى أمراً هامشياً - اعتبرت ذلك «تهرباً» منه من مباحثاتها معه حول تقييم نتائج قانون استعادة الفن المسروق حيث كانت تنوي كذلك - كما هي العادة اليهودية التي نعرفها - إثارة الأسئلة حول عوائد المتحف

وقرائين استعادته وتطبيقاتها وشهادات ورثة الأعمال الفنية بهدف اظهار الأمر وكأنه كله حسارة حقيقية للفن اليهودي، وكان كليمت ليس ملكاً لأحد سوى يهود النمسا أو بعض الورثة. حتى أن ناقداً معاصراً أشار دونما تفاسير ولكن من باب الإلحاح للدعائي الممجوج ذاته أنه وإن كانت لوحات المعرض تعبر عن البورتريه للنسائي عند كليمت أو المرأة النمساوية الجديدة إلا أن «جذاتها كن جوديث وسالومي». وهكذا تم اختزال وحقن روحانية الفن ورحابة توجهه في أمور يتم استثمارها بغرض لفت الأنظار ولي الاعناق

أزمة النقد وسعادة الصورة بذاتها

د. فاطمة اسماعيل

دخلنا شيء ما يجعلنا نعشق السلطة. وصلاحيه إصدار الأحكام هي أعلى أشكال هذه السلطة ، وللسلطة مؤسساتها سواء كانت رسمية أو خاصة ، ولها أفرادها عالمين أو مدعين. وأعلى حالات التشبع والتخمة بالسلطة هي التي تعكس فاشيتها وغشما وهي اللحظة التي تسبق سقوط عروشها.

فهل سقط عرش السلطة عن الناقد ؟

الناقد أحد الأفراد المتمتعين بصلاحيه إصدار الأحكام ، فهو صاحب العصا السحرية لنجومية فنان وهو صاحب نفس العصا لمن عصى .

الآن يهتز العرش... سلطة الكون أبدية تستمد قوتها من تطابق المشهد مع النص. يهتز ميزان السلطة بين الفن والنقد من حين لآخر لعدم تطابق المشهد مع النص.

فقد جرت العادة أن يصور المبدع مشهده ، ويسجل الناقد نصا مغايرا له وكيف به حالة افتراضية من الفواصل ، والافتعال في العلاقات ينتخبها لصالحه بين المشهد وواقعه المحيط به بما تمكنه أدواته .

ومع تغير طبيعة المنتج الفني ، نشأت مساحات جديدة في الفن سمحت للفنان بالسيطرة على هذا الدور الذي يمثل وجودا غير متطابق في العلاقة بين المنتج والنص ، فبدأ يضع نصه الخاص ضمانة لانطباقه مع المشهد ، وبذلك خلق آليات جديدة في الحوار المباشر بين منتجه وجمهوره . وبذلك اهتز ميزان السلطة بين كلا المجالين الفن و النقد ، وسقط عرش الناقد صادر الأحكام .

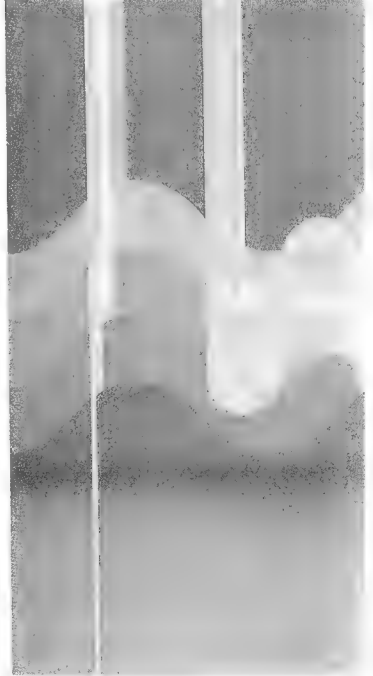
أزمة الناقد

دائما ما نعطي الفرصة للفنان أن يتحدث عن أزمته . نتعاطف معه ونصدق ، ولم يحدث ذلك مع الناقد ، ربما لأننا نرتاب في صدق ما يقوله البعض منذ البداية ، وربما لكونهم سلطة وصلت بالعوض إلى العيشية في ممارساتها بالانسعلاء في الجهل ، إلا أن ذلك في حد ذاته إن دُعي عني إنما يدل على أن النقد بصعوبة عامة نقد ما روم في وجوده الآن ، وعسما الاعتراف بذلك والبحث عن حلول بديلة .

فمصد سمي الفنان لإنتاج صمه كجرح من العمل ، أصبح دور الناقد مهتدا أمام هذا التعبير الحذري الذي طرأ على العلاقة التقليدية لهذا الثابوت : الشاف ، الفنان ، الجمهور ، وأريك هذا التغيير مساحة وجود الناقد داخل العمل وخارجه مع الجمهور ، وقد بلغت تلك الأزمة

دروتها مع ظهور الفن المفاهيمي .

فيظهر هذا الفن تغيرت كيمياء العلاقة بين الثابوت التقليدي الذي



أحد الحلول التي استعاض بها كثير من النقاد عن دوره النقدي التقليدي .

الحلول البديلة

إن البحث عن حلول بديلة للنقاد للخروج من تلك الأزمة أمر بالغ الصعوبة، إذ كيف يحفظ الناقد لنفسه بالقدرة على إنتاج نص يعبر عن وجهة نظره النقدية بينما الفنان حفر لنفسه قناة توصيل مباشرة في التعبير عن وجهة نظره بين منطجه وبين مجتمعه متأملاً العلاقات المختلفة المبطة .

هناك محاربة قد تكون جديدة بالبحث وهي الانقلاب على النص من داخله، بمعنى آخر تأمل خلالات أدوات النص كنص لغوي أدبي . فقبل أن نهم النقد بالإعاقة وعدم القدرة على متابعة المنتج الجديد الذي يتجاوز بمدخلاته ما استقرت عليه الجهود النظرية، علينا بالبحث عن مشكلات النص النقدي من داخله أولاً .

هل أعاققت اللغة - كجنس مخالف لجنس المنتج الفني - إمكانيات التواصل مع الصورة لاختلافها كوسيط تعبير عن الوسط الأصلي للمنتج وهو الوسيط البصري ؟

في تلك الحالة هل نستطيع أن نقول أن اللغة لعبت دوراً سلباً في التفاعل مع العمل الفني البصري ؟

ومن ناحية أخرى هل يمكن أن يبتكر الناقد لجهده النظري وسيطاً مطابقاً للعمل الفني يتجاوز به خلل اختلاف النوع والجنس في التفاعل ؟

ألا يمكن الاستفادة من التطور التكنولوجي في ابتكار بدائل وإمكانيات جديدة للنص النقدي للتواصل مع الصورة ؟

في تلك الحالة كيف يحمي الناقد تجربته من الوقوع في مأزق مغازلة الفن على استحياء تحت دعوى التجريب ؟

ما هو نوع المنتج الذي يمكن أن يأتي النص النقدي عليه ؟ وما هي طبيعة التشابهات مع ما سينتج ؟

ممارسات عبر نوعية

تلك كانت أزمة حقيقية حين بدأت إنتاج أول نص نقدي بصري لي تحت اسم نوافذ . جاء على صورة فيلم مدته خمس دقائق، يقدم وجهة نظر نقدية من تجربة كوم غراب الفنية .

ثم استجد سؤال : هل حقيقة وأنا أنفذ هذا الفيلم كنت أبحث عن حل لأزمة ناقد ؟ أم أن تداخل المجالات والأنواع الفنية نما داخلي رغبة في تحطيم هذا المقدس في احترام الحدود بين الفنون والبحث عن إمكان تفاعل حقيقي دون الاهتمام بما يأتي عليه مسمى المنتج إلا أن تسعد الصورة بنفسها ؟

ذكرناه من قبل وأنتج هذا التغيير علاقات جديدة داخل عالم الفن على أثر استحداث عناصر بها مثل ظهور الكوبراتور، والذي كان بمثابة

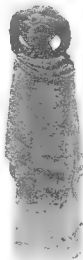


أفتتح الفنان فاروق حسنى وزير الثقافة فعاليات الدورة الواحدة والعشرين لبيئالي الإسكندرية لدول البحر المتوسط الذى يقام فى الفترة من ٢٥ أكتوبر الماضى وحتى ٨ نوفمبر الجارى بمتحف الفنون الجميلة ، وتتضمن الافتتاح معرضاً لضيوف شرف البيئالي باتييه الإسكندرية



للفنون الجميلة وله مقتنيات فى كثير من المتاحف الدولية التى حرصت على عرض أعماله الفنية كشاهد على تنوع الفن المصرى فى الستينات إذ واكبت أعماله الإهتمام القومى بتمجيد الفلاح والعامل ومع تصاعد المد الثورى أصبحت لوحاته كالشعر العامى أو الموال الشعبى . أغنية بصرية تعبر عن التجسيد الجمالى لحياة الطبقة العاملة خاصة فى الزيف وفى الصعيد فقد كانت موضوعاته المحببة هى الفلاحة والمراكب فى النيل وحاملات القل والتحطيب وغيرها من مظاهر الحياة الشعبية .

كما تأتى خصوصية سيد عبد الرسول من تجمع ثلاثة محاور فى فنه الأول هو تأثره باستاذ الأجيال راغب عياد وهو الجانب الموضوعى والمحور الثانى يكمن فى تأثره بالفن الفرعونى من ناحية أسلوب تحريك الأشكال على حوائط المقابر أما المحور الثالث فهو تأثره بالفنان الإيطالى الأشهر ماسيمو كامبيلي وهو ظاهر فى تنعيم المساحات والملبس السطحى الخشن والتدرج الناعم .



خان المغربى

بفتح مساء ٦ برهمن معرض الأخوين ادهم وسيف وانلى حيث يعرض لهما استكشاشات ملونة وتصوير زينى ويستمر المعرض حتى ١٥ نوفمبر .
كما تقيم القاعة سوق عكاظ للمشغولات الفضية وأشغال المعادن والتكليم العربى فى الفترة من ٢٥ نوفمبر وحتى نهاية ديسمبر القادم .

قصر التدفوق

- يقيم قصر التدفوق بسيدى جابر صالون الخريف فى أوائل نوفمبر ويستمر حتى منتصف الشهر يصمم أعمالاً ٧٠ فنان سكندرى من بينهم الفنانين عادل المصرى، معتز الصنعنى، ريم حسن .

مركز الهناجر

الافتتاح معرض تحولات .. تصوير الفنان وجيه وهيب ويمتد العرض حتى الثامن من نوفمبر الحائى من العائز صبحاً وحتى العائز مساء يومياً

مجمع الفنون بالزمالك

- رؤية معاصرة للطبيعة وللغى الفرعونى يقدمها لنا العان حى على أبو حمده فى معرضه معاهه أختائون (٢) وانلى بفتح الفنان فاروق حسنى وزير الثقافة مساء السبت الموافق ٣ نوفمبر ويستمر حتى يوم الاثنين ١٩ نوفمبر يومياً من ١٠ صباحاً حتى ١٣ ظهراً ومن ٦ حتى ١٠ مساء عدا أيام الجمع .



التذوق الدليل إلى قراءة اللوحة

أهبة عنايت

الموسيقى الشرقية. فحين نسمع مثلاً كلمة «بشرف» يفتح الباب وتسكن الشين، لكن كم منا يعرف ما هو «البشرف»؟ أما الذين يعرفون أنه قالب موسيقى يتكون في العادة من أربع حركات يتخلل الأخيرة منها إيقاع سريع يسمى المارش، فهؤلاء يستمتعون حقيقة بهذه الموسيقى.

وإذا انتقلنا إلى اللوحة الفنية، فإننا إذا عرفنا كيف نفقروها فسوف نتحقق لنا متعة التذوق. ويؤدي ذى بدء نقول إن اللوحة الفنية لها مبادئ داخلية مجردة. ولا نبالغ عندما نقول إن هذا البناء يخضع لقاعدة رياضية محددة تنظم الفنون كلها بل الكون كله.

وبناء اللوحة يبدأ من حدودها الخارجية. فإذا افترضنا أنها مربعة فإن ذلك يعني أن نسبها واحد إلى واحد أيًا كان طول الصلح. والفنانون عادة لا يقبلون على رسم لوحات مربعة ربما لأن نسبة واحد إلى واحد هي سمة أولية بسيطة مثل الإيقاع المربع في الموسيقى والذى تتساوى فيه الأزمنة بين كل صرصة وأخرى من الصرصات الأربع. كما يمكن أن يكون هناك تفسير آخر لنأي الفنانين عن اللوحة المربعة، وهو أن الفنان - كجافي البتسر - يرى الطبيعة بعينين النتين على وضع أفعى واحد مع بعض المشهد أمامه متساعاً أفقياً وليس رأسياً وبطبيعة الحال ليس مربعاً. ومع ذلك فالفنانون لا يرفضون الشكل الرأسى، ولهذا أسباب ستعرض لها فيما بعد. فماذا لو صممنا مربعين إلى بعضهما؟ بدوهم أن الشكل سيكون مستطيلاً. وستكون نسبة الصلحين إلى بعضهما واحداً إلى اثنين. وستعطي علاقة مربعة للعين. ومع ذلك فمساحة اللوحة ما زالت تخضع لنسبة بسيطة بين الطول والعرض. أما إذا جعلنا النسبة اثنين إلى ثلاثة فتكون نسبة مركبة أكثر تركيماً... وهكذا.

وهذا الحديث يطرأ أمامنا سؤالاً: هل

أغلب الناس يتوقفون عند الجانب الموضوعى أو الأدبى وهم يشاهدون لوحة مرسومة. ولا يحفلون كثيراً بالقيم التشكيلية التى بنى عليها الموضوع، مما يجعلهم فى حيرة من أمر ما يشاهدونه من أعمال تجاوزت الأكاديمية. مثال ذلك أن البعض عندما ينظر إلى لوحة تمثل طفلاً باكياً فإن مشاعرهم تتحرك وتنجح بهم بعواطفهم إلى الإعجاب الشديد بهذه اللوحة أيا كان مستواها من الناحية الفنية.

وإذا كان المشاهد من محبى البحر - على سبيل المثال - فإن أى لوحة تصور حراً فهي فى نظره تستحق الإعجاب بصرف النظر عن العلاقة بين لون البحر والشاطئ والسماء، والشخص يكتفى عندما يشاهد لوحة لفنان أن تكون ذات ملامح انشوية بارزة. وحيناً لو كانت زرقاء العينين صغراء الشعر نهضة لصدر...

ومرجع ذلك أنه لم نشعن كيف يرى اللوحة وكيف نفقروها وكيف يدونها مثلما تعلمنا ذلك بالنسبة لتذوق الأدب والشعر صمم ترميم المدرسة الثانوية. فكيف يمكن تذوق فن لا يعرف صولته وقواعده؟ الذين يعرفون قواعد لعبة كرة القدم يسمعون بمشاهدتها أكثر من غيرهم ممن لا يعرفون قواعدها. وكذلك الحال بالنسبة لتزيينات الأخرى.

ومن ينصرون استماعه سماع الموسيقى السمعية يجمعه بمرح بعيدة عند فهم محطته لأن ذلك يعنى أنه لا يتابع العرف لأنه لا يعرف قواعده هذه الموسيقى. وحركاها ويرجعها على الآلات المختلفة. وهذا لا يعنى أن الموسيقى العربية الكلاسيكية حذفت، وإنما يسرى أيضاً على الموسيقى الشرقية وحدها، وإنما يسرى أيضاً على

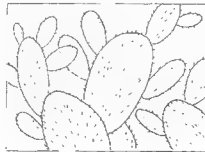
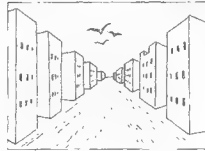
اللوحة نفسها. وبطبيعة الحال فإن عيني المشاهد ترتاح لهذه النسبة قبل أن تدرك العلاقة الرياضية المجردة بين الاثنين. وهذا المنطق يسرى على أى نسبة أخرى سواء كانت اثنين إلى ثلاثة وثلاثة إلى خمسة... وهكذا. وإذا أضفنا إلى الشكل خطأ أفقياً آخر يقسم المساحة العليا إلى قسمين فأين يا ترى سيكون أفضل موضع لهذا الخط؟ الجواب هو لو أننا استطدنا فى نسبة واحد إلى اثنين فإن هذا الخط الجديد سيكون مكانه فى أحد موضعين: الأول هكذا والثانى هكذا ومضى هذا أننا نحافظ على وحدة الإيقاع (واحد إلى اثنين) ونستطرد فى تربيده كما هى الحال فى الموسيقى.

وتقسيم اللوحة أفقياً ليس هو التكوين الوحيد إذ يمكن تقسيمها رأسياً أو تريباً (من الزاوية إلى الزاوية) أو دائرياً أو بيضاوياً. وكل نوع من هذه التقسيمات يقوم كأساس لتكوين معين. ويقوم مقام الهيكل العظمى للجسم.

ولنأخذ التقسيم الوترى على سبيل المثال لنستبين أنه أساس لمنظور هندسى يمثل شارعاً وعلى جانبيه عمارات، حيث يظهر كما فى الرسم المصاحب.

أما التكوين الذى يقوم فيه الشكل البيضاوى كأساس فهو يبدو كالرسم المصاحب ويمثل نبات التين الشوكى الذى تزدرد فيه البيضاويات ككفعية متجاينة المساحات.

وإذا كنا قد استعرضنا فى عجالة العطوات الأولية لبناء اللوحة، فيمكننا أن نتوقف عند هذا الحد لنواصل الحديث فى العدد المقبل.



يضع الفنان هذه المقاييس فى اعتباره عندما يشرع فى رسم لوحة؟ وبمعنى أدق هل يلتزم مسبقاً بهذه المقاييس؟ الإجابة: لا. فبعض الفنانين لديهم لوحات بمقاسات مختلفة بوضاء معدة للرسم سواء كانت ورقاً للألوان المائية أو قماشاً للألوان الزيتية، يختارون من بينها ما يروونه ملائماً لموضوعاتهم. وبعض الفنانين يفضلون إعداد اللوحات بمقاييس خاصة تناسب التصميم الأولى الذى وضعوه والذى يتصورونه محققاً لفكرتهم. ويلاحظ الفنان فى ذلك بقدر ما أوتى من سوهبة فطرية تنمىها الدراسة وتصفها التجربة.

ومضى هذا أن عملية الإبداع تنبثق من داخل الفنان مرتكزة على قاعدة غير مدركة إدراكاً واعياً ولا يحددان الفنان سلفاً. وخلاصة القول إن الإبداع الفنى يأتى مصحوباً بقاعدته تلقائياً. أما رصد القواعد فحين نستشفها وتبينها بعد اكتمال العمل الفنى. وهذا شأن الإبداع فى الشعر. فالشاعر عندما تكتمل لديه صورة المعنى الذى يريد التعبير عنه فهو يقول الشعر. ونفترض أنه عمودى تقليدى - من بحر معين مكتمل الوزن والقافية دون أن يحسب ذلك مسبقاً، كأن يقول: سأكتب قصيدة رائية ومن البحر الرابع، مثلاً. فهذا سيكون نظاماً مصنوعاً متكلفاً.

ونحن نعلم أن العرب كانوا يتكلمون لفهم القصصى قبل أن توضع قواعدها بقرين. وإذا كنا نتكلم عن القواعد والالتزام بها بشكل عام، فالخروج عنها يكون مقبولاً أحياناً، كما نعلم بأن لكل قاعدة استثناء.

وعندما نشرع فى رسم لوحة فإن كل خط رئيسى يشكّل علاقة أساسية فى التكوين والبناء. ومثال ذلك الشكل المصاحب. فالخط الذى رسمناه يقسم اللوحة إلى قسمين هو خط أساسى فى بناء التكوين، ويمكن أن نعتبر المساحة السفلى للأرض والعليا للسماء. وإذا دققنا الملاحظة سنجد أنهما بنسبة واحد إلى اثنين. وسجد أيضاً أنها هى نسبة ضلعي

الثقافة المرئية



المهرجان التجريبي بين القضايا
والعروض

أوبرا ريجوليتو .. منهج الإخراج

الشيطان يرقص على المسرح
الحديث

في دراما ليست مثالية ...
الخير ينتصر أحيانا

«أيام السادات» ...
السينما والسياسة

سينما الشباب تشيخ في عز الشباب

سينما خارج الحدود

المسرح والسينما : قراءة نظرية

المهرجان التجريبي بين القضايا والعروض

يثير مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي بتوالي دوراته المختلفة العديد من القضايا الفنية والمسرحية التي تتجدد كل عام، والتي تحتاج إلى التعاون والتكاتف بين جميع المتخصصين والمهتمين لدراستها والبحث عن الحلول أو الاجابات لتلك القضايا أو بعضها!!

من أهم تلك القضايا الأساسية:-

أولاً: مدى استفادة المسرح المصري والعربي من أنشطة وفعاليات هذه الاحتفالية السنوية؟
ثانياً: مدى تأثير أعمال المبدعين المصريين والعرب بمشاركاتهم المتوالية في أنشطة وفعاليات المهرجان؟
ثالثاً: مدى نجاح المهرجان بأنشطته وعروضه في تحقيق قاعدة جماهيرية حقيقية تستفيد من هذه الأنشطة وتستمتع بالعروض؟

وبخلاف تلك القضايا الأساسية هناك بعض القضايا الفرعية الأخرى ومن أهمها ضرورة الاعلان عن المعايير الفنية الخاصة بكل من:-

١ - اختيار العروض العالمية والعربية المشاركة بالمهرجان سواء داخل الصنفه الرسمية أو على هامش المهرجان حيث من المعروف أنه يتم سبواً تشكيل لجنة دولية تصد مجموعة من المسرحيين العالميين ولا تخصص شكلها أي مسرحي مصري أو عربي! وهو ما أثار في هذه الدورة الكثير من الجدل حول استبعاد العروض اليابانية وبعض عروض لعربية من المنافسة الرسمية وذلك على سبيل المثال.
٢ - اختيار العروض المصرية المشاركة حيث يتم تشكيل لجنة عليا لمشاهدة تفكر سوي من نفس الاعضاء تقريبا، ونتمتع مهمة هذه اللجنة بختيار عرضين فقط داخل المسابقة الرسمية من حوالي أربعين عرض يتم مشاهدتهم في مدة لا تزيد عن عشرة أيام على أكثر تقدير!! وقد أثارت بحبيبات اللغظة هذا العام الكثير من الجدل أيضاً حول استبعاد بعض عروض ومنهم رهرة الصحاري وعرض نص الليل لهيبة قصور النقاعة، وذلك مع تكرار اختيار عروض فرقة الرفص الصبث!!

٣ - اختيار العرض، من فاعلة حيث كثيراً ما تحذف احدييات لجنة التحكيم الأدونية مع حسرات البعاد والمسرحيين المائنين لعروض المهرجان!!، وينصح ذلك من خلال الكائنات النقدية بالنشرة اليومية والندوات التي يعظمها المهرجان!!

٤ - اختيار المشاركين في الأنشطة المختلفة للمهرجان حيث أن صنعة المهرجان تعرض الحدييد والتعبير ومع ذلك بعد ثبات تشكيل

جميع اللجان وإذا كان هذا منطقياً بالنسبة لبعض اللجان المنظمة والتي تحتاج إلى تراكم الخبرات كالعلاقات العامة والتجهيزات الفنية يكون من غير المنطقي ثبات باقي لجان الإعلام والنشر والندوات وغيرها.
٥ - يتصل بكل ما سبق بصورة مباشرة أيضاً اختيار السادة المكرمين وسوا وأعضاء لجان التحكيم والمشاهدة، وهو ما يثار حوله الكثير من الجدل أيضاً، وعلى سبيل المثال تفكر لجنة المشاهدة العليا المصرية من سدة أفراد أعليهم فوق الستين وبالطبع لا تشكك في قدراتهم وأستاذيتهم وحاجتنا لخبراتهم ولكن لا يمنع ذلك من انضمام عضوين على الأقل يمثلون جيل الشباب، خاصة وأن التجريب في الستينات يختلف كثيراً مع التجريب في بداية هذا القرن الحالي. هذا مع ضرورة تجنب مثل تلك المهارات التي حدثت هذا العام نتيجة للخلافات بين أستاذين أكاديميين أحدهما باللجنة، والآخر مؤلف لعرض مرشح للمشاركة، وقد وصلت حدة الخلافات إلى الصحف وهدد كل منهما باللجوء إلى القضاء!! وبعيداً عن تلك القضايا الفرعية التي قد يسهل المجادلة فيها نعود إلى تلك القضايا الأساسية والتي تحتاج منا إلى كثير من الرصد والتحليل.

بداية لا بد وأن نقرر بأن هناك تأثيراً كبيراً يمكن رصد من خلال الدورات المختلفة للمهرجان على خريطة الإبداع المسرحي المصري والعربي، ولكن مما لا شك فيه أن هذا التأثير لم يكن إيجابياً فقط. بالرغم من كثرة إيجابياته. حيث ظهرت بعض الآثار السلبية ولعل من أهمها ظهور جيل جديد من أدعاء الإبداع الذين عملوا على النقل والنسخ من العروض الأجنبية دون وعي، واهتموا كثيراً بالشكل على حساب المضمون فأعملوا الفكر والقضايا المصرية والتحديات التي نواجهها، وتأسروا أننا مجتمع نامى يحتاج لتضافر جميع الجهود للبناء والتعبير ومواجهة التحديات السياسية والاقتصادية والاجتماعية، وأنا لاد أن نحافظ على هويتنا ولا نسمح بتلك الدعاوى الهادمة التي تحاول النيل من تراثنا وعاداتنا وتقاليدنا الدينية، أما عن أهم الإيجابيات التي حققها المهرجان أفعتقد أنه قد نجح في ترسيخ مفاهيم الحرية والتجريب والقدرة على الابتكار، وأنه قد نجح فعلاً في تحريك مياه البحيرة للراكدة، فأصبحنا جميعاً نهتم بجميع عناصر السينوغرافيا (الروية التشكيلية)، (وحاصة لغة التعبير الحركي أو الرقص التعبيري وكذلك الإضاءة وصورة نوطيتها درامياً)، كما أصبحنا نتعامل مع الإيقاع العصري السريع الذي يتناسب مع روح العصر.

ويتضح مما سبق أن المسرح المصري والعربي قد استفاد كثيراً من تنظيم هذا المهرجان ونوالي دوراته، وأنه قد نجح في التأثير على المبدعين في مختلف مجالات الإبداع المسرحي من خلال الأنشطة المختلفة للمهرجان



المشاركة العربية

شاركت في هذه الدورة فرق أربعة عشر دولة عربية قدمت ثمانية عشر عرضاً (حيث شاركت كل من تونس والعراق وفلسطين والإردن بفريقيين). وافقنا هذا العام ولأول مرة للمشاركة اللبنانية، وهي مشاركة عالية لما تتمتع به الفرق اللبنانية من خبرات فنية راقية استطاعت أن تؤهلها للحصول على بعض الجوائز بالدورات السابقة للمهرجان.

والحقيقة أن المستوى العام لل عروض العربية بصفة عامة لم يكن على المستوى الفني المنشود، وذلك ليس فقط لعباب السمات الفخريه في كثير من العروض، ووقوعها في فخ التقليد والكلاسيكية، ولكن أيضاً بسبب ضعف المستوى الفني العام، وأنا كان هذا لم يمنع من تميز بعض العروض المشاركة فنياً، أو تميز بعض المفردات الفنية في بعض العروض الأخرى.

ويمكن إجمال العروض العربية التي استطاعت تحقيق التواصل مع الجمهور، وكذلك اكتساب إعجاب المتخصصين والنقاد بحوالي خمسة عروض على الأكثر وهي:-

العرصين الفلسطينيي وبعددي؟ (عزقة عداد)، وقصص تحت الاحتلال (فرقة العصية)، والعرض الأردني كوميدياً حتى الموت (لفرقة نقابة الفنانين) والعرض المغربي مسك الليل (لفرقة الجهوية للمسرح) والعرض العراقي ذهان (لفرقة المسرح الدراقي)، وأن كان هذا لا يمنع من تميز بعض المفردات الفنية في بعض العروض الأخرى مثل التقنية العالية في الإضاءة لمجموعة المشاركين في العرض التونسي الآخر نواحي (لفرقة المسرح العصري)، وجرأة النص

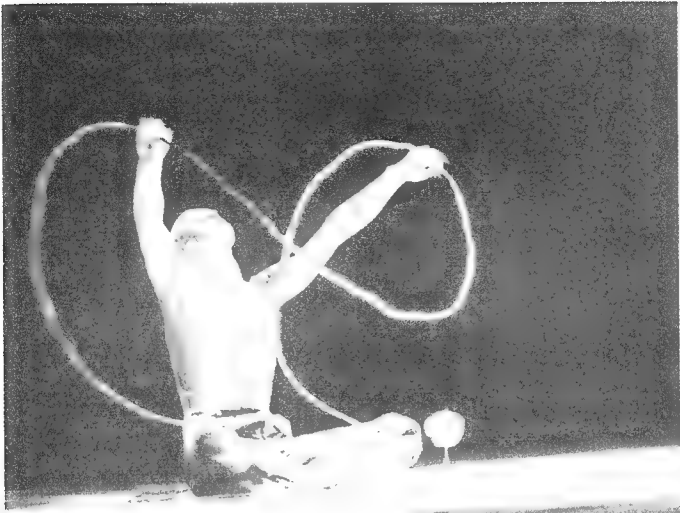
المشاركة العالمية

شاركت في أنشطة وفعاليات هذه الدورة فرق (٢٨) ثمانية وعشرين دولة أجنبية وذلك بعد اعتذار كل من البوسنة والهرسك، ولائفيا، باكستان.

وقد شاركت هذا العام فرقتين لأول مرة تمثل أحدهما الصين والأخرى تايلاند.

هذا وبحسب لإدارة المهرجان رفضها الشديد والقاطع للمشاركة الإسرائيلية خلال دورات المهرجان المختلفة، وهو الموقف الذي يتخذ بصبر عليه المثقفون العرب في مختلف نقاباتهم وهيئاتهم وتجمعاتهم الثقافية،

ومشاركة الصين وتايلاند هذا العام لأول مرة مع مشاركة اليابان كسب كبير لاتاحة الفرصة لنا للاطلاع على ثقافات وممرح الشرق الأقصى بطبيعته الساحرة، واعتماده على الأساطير وكثير من التفاعلات المتوارثة من المسرح التقليدي، الكابوكي، مع ذلك التوظيف الراقى لمختلف التقنيات الفنية الحديثة في عروضهم الترفيهية. والتعقيد التي يجب ذكرها في هذا الصدد أنه بالرغم من هذا العدد الكبير من العروض الأجنبية المشاركة إلا أن العروض المتميزة والتي استطاعت تحقيق التواصل مع الجمهور، والحصول على إعجابه وتقديره وبالتالي قد ألزم فيها الجمهور بالمشاهدة حتى نهاية العرض هي عروض قليلة جداً قد تنحصر على أصابع اليد الواحدة نذكر منها للكرا الإسباني، وروميو وجوليت الإيطالي وكذلك المجرى، وكارمن فونيزي للمسرح الجوال البولندي، ودون وميغن الروماني، وبيت العرائس الياباني.



المسططى تحت سُرّ الاحتمال العائم والتعسف الصهيوني وبدأ العرض الذي قامت بإخراجه افغانه؛ رائدة عزرا (عن ارتباطات لاعضاء الفرقة) بدخول الجمهور إلى قاعة المسرح من خلال نفق صيق مطوّ شعرياً، نأخذون إلى أحد الملاحى تحت الأرض، ونلتقي في الطريق ببعض حثت الشهداء، وبخروجي، وساهد لفطات بلفزيونية للشعر والعصف، وذلك كله على أصوات لغاس والمدايق والرشاشات، وحين حصل إلى قاعة المسرح الأتمة بالحنق بفاجد الجميع بالسؤال الذى نظروا به على المصير، علينا (ويك) أين أنت؟ أين أنت؟ ويستمر تحت عيب مع أصوات القذف، والربط من أحداث الماصي الضمير، والحصر المؤلم، والمسفّل في سبيح، أخذ مع الأعلى السبعة، وذكريات الطفولة، والإصرار على الحصاد، وينتهي العرض بدعوة الجمهور للمشاركة، ومجدد قطعاً من الحفرة رمزاً للمصمود والإصرار على استمراره.

المشاركة المصرية

شاركت مصر في هذه الدورة بحملة عشرة مسرحية تجريبية، تم احتاجاً حصيصاً للمشاركة في مهرجان، وبالتالي فقد تم تقديم أعمالها لأول مرة في حين بحث عروض قليلة في تقديم بعض ليالي عرض فنل مشاهدة الحقة، ومن بينها أنمو الهول يتيك سراً، عشاق العذراء بمصر الطلعة، وبالضيق قال هذا الخطا بذكر سنو ولم يفكر في كتيه التفتت على تلك المعرفات التي فزاحه المستعدين، حدث رأى المهرجان كن عاد مناعة!!! التي المعيب الذى لا سطح يفسره إلى الآن هو

وتدول الفكرى لعرض الإمارات كوكيتيل (لفرقة مسرح الشارفة الوطنى)، والاجتهاد الواضح والأحكام الفني للمعرضين الجزائري المرسلان ٢ - صنهاجى (لفرقة مسرح الخيري). وانعزاقى سينر للفرقة القومية للتمثيل وإن كان يوجد على كن منه صعبه التدول والطرح الفكرى.

دعوى حقيقة التوكدة في هذا المرحى وهي هذا المستوى الذى ترقى لدى شركته فلسطين.

قضية الصراع العربى الصهيونى

من المضحى أن تعرض قضية الصراع العربى الصهيونى نفسها على عروض لنفسه، وكذلك حدثت لأقصافة الأحزمو، وكتب نوع ومعنى تكسرون إلى على عروض فلسطينية منسزة نشو بالخصائية الحمص، ولكن كم سمعت حينها حات طنى، شاهدت هذه العروض أربعين، وبعض ٢، وقصص بعد الاحتمال.

وبعدنى

فذهب هذا العرض فرقة عبد الله ناسب عام ١٩٩٧ اعتماد على جهود بعض الهواة، ولكن بعد إطلاق اندر من المؤسسين لنراشه المسرح، عودتهم للفرقة، خذت إلى الإحذراف وسحنت تحت مظلة وزارة الثقافة الفلسطينية فنصح هي الفرقة الوحيدة في منطقة جنوب فلسطين، والفرقة بهدم كسرو، عزروص الأطلعل ونذهب إليهم لتقدرد عروصها في جمعدهم. بطلا أن صوزد، وأقنعة عن معاناة الشعب



الأسود)، وقدم مركز الجزيرة للفنون التشكيلية عرض الفنانين. وأسهمت دار الأوبرا المصرية (المركز الثقافي القومي) بهرقتها للرقص الحديث بقيادة وليد عوني بعرض جديد هو سيرة النجاة تحت المقعد وهي الفرقة التي سبق لها أن شاركت في معظم الدورات السابقة للمهرجان بعروض سقوط إيلاروس (١٩٩٢)، تناقصات (١٩٩٣)، حفريات تدعى أجاتا (١٩٩٤)، الغيبوبة (نجيب محفوظ) ١٩٩٥، المقابلة الأخيرة (تحية حليم) (١٩٩٦)، صحراء شادي عبدالسلام (١٩٩٧)، أغنية الحينان (١٩٩٨)، حارس الطل (١٩٩٩)، شهر زاد (٢٠٠٠)، هذا وقد حصل عرض الأفيال تخبئة لتموت عام (١٩٩٥) على جائزة أفضل سينوغرافيا (بالدورة السابعة).

وإذا كان من الصعب أو المستحيل أن تلقى الصورة على جميع العروض المصرية المشاركة في هذه الدورة من خلال مقال واحد، فإنني لذلك سوف أتناول العرضين اللذين تم اختيارهما بالمسابقة الرسمية مع الإشارة إلى تجربة مهمة قدمت كثيراً بالخارج وتقدم لأول مرة بمصر وهي عرض في الطريق إلى ولايته حيث يعتمد العرض الذي قام بكتابته وإخراجه أحمد العطار على جولة بالاتوبيس تدور خلالها قصة حب بين فتى وفتاة، ومن خلالها يتم استعراض كثير من جميع الأحداث الاجتماعية المعاصرة التي يشارك في تقديمها وليد مرزوق وريا الشامي وذلك خلال ساعة هي مدة الرحلة أو العرض والتي يتم خلالها أيضاً عرض بعض اللقطات المصورة عن طرق الفيديو.

فيديرا سيدة الأسرار

هذا هو العنوان الذي اختارته مجموعة العمل لتلك المعالجة الجديدة التي قدمها محمد أبو السعود لأسطورة فيديرا. وهي بلا شك معالجة مختلفة عن تلك المعالجات السابقة للمبدعين سيكا وكورني وراسين، وهو يحاول من خلال معالجته تلك طرح أزمة جيل جديد يحاول الحصول على مزيد من الحريات وكسب جميع القبول، ويرغم جرائه ومحاولاته الاقتراب من محاذير (تابوهات) الجنس والدين إلا أنه سرعان ما يترك الرأي الأخير للجمهور مخيراً إياهم بين استخدام الصاهر أو التمرغ. وقد قام بإخراج العرض وبطولته الفنان الشاب: هاني الشناوي. وبمخمس شخصية فيديرا الفنانة: نورا أمين في حين قام محمد شندي بحسيد شخصية الأب أما شخصية الراوية سيدة الأسرار فقد قدمتها بوعي الفنانة: حنان يوسف. ويرغم اختلاف الآراء حول بعض القضايا التي طرحتها المعالجة الجديدة إلا أن الكثيرين اجمعوا على جراءة المعالجة وعلى نجاح المخرج في توظيف التقنيات الفنية وخاصة الإضاءة، وفي اختيار وقبادة مجموعة الممثلين المتميزين.

نباغ جميع فرق الدولة بمختلف توجهاتها في إنتاج عروض تجريبية للمشاركة في هذا الملوك السنوي، فإذا كانت العروض التجريبية هي من مهام مسارح الطليعة، والتعد للعروض القومية الحزبية، والنسب. (والى الآن لا أدري لماذا الإصرار على وجود ثلاث فرق محسوبة بالرغم من تقليص ميزانيتها وبحفص عدد عروضها!!) فلماذا الإصرار من باقي المسارح لأخرى على المشاركة؟ حيث يشارك المسرح القومي بعرض محطة هاملت، وشازك المسرح الحديث بعرض ألسنة الزور، ولسي هوفمان بعرض نيك العروس تكفى تقديم عرضين أثناء المهرجان أو تكفى نصاها القسوى في أحسن حال وهو يقدم خمسة عشر ليلة عرض فقط!! وفي إطار هذا انفتاح من مسارح الدولة لا تكفى كل فرقة بالمشاركة بعرض من يشارك بعضها بعرضين أو ثلاث مثل مسرح الطليعة الذي يشارك أيضاً بعرض في الطريق إلى ولايته أما مسرح السناب فقد شاركت بعرضين هما: - السيد زرزور، وعين شمع السيمة؟ في حين يشارك مسرح الحد (الفرقة القومية للعروض التجريبية) بعرضين هما حربة الملح والسكر وهررة الصحارى، وأسهم مركز الهناجر للفنون بعرضين (هما فيديرا سيدة الأسرار، وفات الميعاد) خاصة وهو مركز يسمعه عروضة بالتجريب والاعتماد على إبداعات الشباب، وأسهمت هيئة قصور الثقافة هذا العام بأربعة عروض يقدم على مسرح النيل عند افتتاحه الجديد (وهي: نص الليل، وليل ما توتى امر، وآخر السارخ، والغدا).



أتمنى أن تستمر وتتطور دورات المهرجان وأن تتعاطف إيجابياتها وأن تحقق تلك الاستفادة المرجوة في خلق جيل جديد من المندعين قادر على تحقيق التواصل مع الجمهور بشكل أفضل، وتقديم المسرح البديل مسرح السطاء المشدود وهو الذي يهتم بمشاكلهم وقضاياهم ويشاركهم في معارك التنمية، ويستطيع أن يواجه معهم جميع التحديات.

عمرو دواره

سفرة النجاة تحت المقعد:

كعادة وليد عوسي في تحقيق المعجزة وإحداث الدهشة بعدد لنا عرصه الحديد بفرادته الغبية التي ينفذها وأونها لغة الحديد، مع توظيفه لجديد للاكسورت والديكورات البسيطة التي يمكن الزافصين من استخدامها بشكل مختلف أثناء رقصاتهم وحركاتهم التعبيرية لتحقيق العديد من دلالات الترميم، والتي قد يوافق أحياناً أو تتناقض في أحيان كثيرة لتحقيق تلك الدهشة، ومثال ذلك قيام مجموعة الزافصين باستخدام المكواة العذلاء من أغني (تسوفيا) ثم الرقص بمائدة المكواه فتكتف في النهاية أنها وجود الترميم الأتريه!!

ولنعرض وكاعطية عروض وليد السامع يناقش قصصه الحرة بصوتياتها المختلفة، ومعانده الإنسان المعاصر من تلك الغائمة الكبيرة للموعود، ولكنه في التحفيع سيب في تستيت أدهشنا عندما حلق أسماء تمندعين تكدر مع أسماء كذا المسوليين مع أسماء صغار الصحفيين وحاول اقتداعاً منهم جميع منساقين أو على الأقل ممنوع على الجميع الاقترب منهم أو التزعة لهم!! وذلك بالرغم من أن كتابات أغلب تلك الأسماء مشهورة بالصحف اليومية ومناخه للجميع!! والتحفيع انتهى انداء مساهديني لهذا عرض شعرت وكأنني أشاهد بروفة لعمل لم يكمل بعد، يعتمد كثيراً على السرد والتعليقات المتنازدة، أكثر من اعتماده على ترفص أحداث ولغة الجسد، وربما هذا ما دفع وناد إلى التصریح في برنامج تعرض (أنه عرض في حالة تطور مستدامة!! فهو فعلاً سيعد تفكير وإعادة صياغة العناصر؟

و جزاً في جناح هذه لغة المسرحية لأسطوة وفعاليات المهرجان رجوع ن نسمع صدر جميع التسلوئين لتلك الملاحظات التي وردت كما

أوبرا ريجوليتو ... منهج الإخراج



تقع أوبرا ريجوليتو، في بناء درامى تقليدى يتكون من ثلاثة فصول عن رواية «الملك يمرح، ليفكتور هوجو، صاغ موسيقاها «فيردى»، والذي وصل تطور فن الأوبرا في عهده إلى أحمل أنساقه الإبداعية، وانصب اهتمامه الحيوى بالصوت البشرى وجمالياته فضلا عن الاهتمام بالإنسانية شخصيات الدراما وتفاعلهما الإنسانى بالواقع الاجتماعى والتاريخى الذى تصياه، إنها دراما الجهل والمعرفة الكلية الطاغية الصادمة للإنسان، فالنوق العريبد الماخن - بدعم من أسرائه - هو رجل متدنى الأخلاق بمعناها البرجوازى مما يدفع المهرج ريجوليتو إلى التمرد عليه بعد أن أعلن له ولاؤه المطلق، ويكون ثمن هذا التمرد المزيد من العيب والمجون الذى يصل إلى بيت المهرج ذاته لتسوت ابنته وسط عالم شديد التوحش والجنون، وهو بهذا يدفع الثمن غالبا نظير تمرده على ملكه وسيده.

قدمت الأوبرا المصرية هذه الأوبرا لأول مرة عام ٢٠٠٠ وهذا العام قدمته للمرة الثانية، من إخراج «بيلامين كارتالوف» الذى أقام بناءه التشكيلى على عنصرين جوهريين، الأول يتمثل فى صياغة الشكل المسرحى الضخم الذى تبدو داخله شخصيات الدراما صغيرة نسبيا، وقد وضع هذا المعنى فى المشهد الأول من الفصل الأول، ومع ذلك فقد أخطأ المخرج فى وضع هذا الكم الحاشد من الكورال والكورس رافضى الباليه والمغنيين السولميت فوق المستوى الدائرى الضخم الذى يحتل قلب خشية المسرح وما حوله من مستوى خشية المسرح ذاتها الأكثر انخفاصاً، ذلك أن الحفلة الصاخبة العالية التى يستهل بها المخرج إيداعه الفنى لا تستوجب وضع هذا الكم الهائل من البشر داخل هذه المساحة الدرامية المحدودة، بل كان واجبا عليه الاقتصاد فى اختيار العدد المناسب للمساحة المناسبة لاسيما وأنه فى مواضع أخرى وصل بالمنظر المسرحى إلى مستوى التكتيف الشعرى المبدع، وهى مشاهد بيت المهرج والكوخ الفقير على ضفة النهر، أما العنصر الثانى فيحدد فى ذلك التناقض المبدع بين خطى الحركة والإضاءة .. ذلك التناغم الذى سطر متألقا فى مشهد الختام والذي يعد تحفة جمالية راقية على المستوى التشكيلى حيث تنفجر خلفية المسرح بالضوء الأحمر اللغائى لحظة مقتل ابنه المهرج «جيدلا»، كما صيغ مشهد اعتراف جيدلا لابنيه باغصصاب الدوق لها صياغة تشكيلىة باهرة حيث تتوزع مصادر الإضاءة من أسفل المسرح شاحبة ساقطة من أسفل إلى أعلى - على جدران قاعة القصر، يؤكداه جماليا مصدر إضاءة آخر ساقط من وسط فوق الأحداث، يتخلل كل هذا بعض الللال ليشى المشهد كله بجوانب

النفس الإنسانية بما فيها من إضاءة وظلال، كما استغل المخرج المستوى المرتفع فى وضع الأشراف وعلية المجتمع فوقه تارة تأكيداً لانتمائهم الطبقي وتارة أخرى يصنع من هذا المستوى بيئاً للمهرج تأكيداً لفكرة تعوقه الأحلاف، كذلك استطاع أن يجد حلولاً موضوعية حول هذا المستوى المحصص بتحويله إلى طرق فى شوارع المدينة، كذلك أجاد فى صياغة الحركة المسرحية سواء فى تعاطف حطوطها بين الأشراف والعامه أو فى الحركة الدائرية التى يتحركها المهرج عند بداية تعرفه على محبة ابنته وهو ما يشى بأنه داخل دائرة جهمية لا نهاية لها، أو فى حركة الأشراف (الكورال) العفوية التى تؤكد سيطرتهم الغاشمة.

لقد أجاد المخرج وتأنق فى ترجمته التشكيلىة لهذه الأوبرا على الرغم من بعض الهبات الصغيرة والتى لا تقلل من قيمة هذا الجهد الإبداعى الكبير.

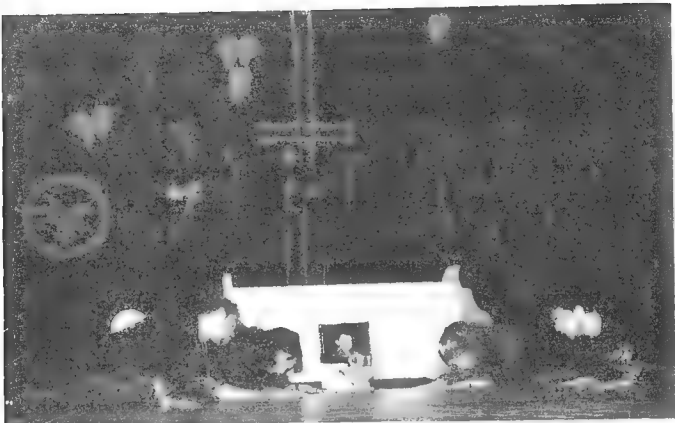
مجدى فرج

على خشبة المسرح الحديث : الشیطان یرقص

ینتمی هذا العرض - الذى کتبه د. أحمد مسخوخ وأخرجہ: محمد جابر علی خشبة المسرح الحديث - إلى المسرح التسجيلی - الوثائقی .. ونعتمد أشكال المسرح التسجيلی - الوثائقی منذ بدأ كحركة درامیة ظهور مسرحیة - الثانیة ١٩٦٣ لتكتلب الألمانية (هو خوهوت) والى أخرجه (پروین سكاتور) ١٩٦٩ على خشبة مسرحه الخاص ببرلین الغربیة - وهو (مسرح الشعب الحر) ، وكانت تهدف إلى عرض شریحة مقطعة من التاريخ، خلال رؤیة عصریة .. وإن أختار الكاتب فى هذا العرض أن تدور الأحداث فى اللزمان، كما لا تدور فى مجتمع معین، ولكنها تدور فى الوقت نفسه فى المجتمع الذى نعيش فیہ اليوم والآن بكل مفرداته، وجعل موضوعه الأساسی الصراع ضد الشیطان - إبلیس - الذى یجسد فى الکیان الصهیونى الذى یمیت فى الأرض فساداً شرقاً وغرباً - وتاریخه حافل فى كل الأزمان بالعنوة والجریمة والشر .. وهذا اللون من الأعمال الدرامیة یطرح جانباً استخدام العناصر البانیة التقلیدیة فى الدراما .. كالحبكة، والإمضاء، والعفارقة، وإثارة التشویق والتطویر، والمفاجأة وما إلى ذلك من عناصر .. وقد استعان هذا العرض - كمادة المسرح التسجيلی الوثائقی - بوسائل (المسرح الملحمی) وهو المسرح الذى یحقق التفریح، ویؤكد مسرحیة المسرح حیث تكون المناظر المسرحیة غیر واقعیة ولكن إیحائیة، أى (توحی) للمنترج بالجو العام من طریق أشياء بسیطة، ودون استخدام تفصیلات حیث نجد خلفیة المسرح ملیحة بالجماع والمصیلب مقلوب معقوف، وخفافیش، وشواهد قبور، وبقیة الخشبہ عاریة نقریاً، ودون استخدام للسفارة، ویكتفى شاشة فى الخلفیة للفیدویو بروجیکتور لمرض أفلام دالة علی ما یحدثه الشیطان الصهیونى من تحریر ودمار (ینکور وملایس : م مہیره دراز، جرافیک : طارق رشہ، فیدویو بروجیکتور : حاتم محمد علی) ، وذلك بقصد إبرازة أن شعور یمکن أن یبوء فی نفس المنترج عن (واقعیة) ما یراه - بالإصافة إلى التخصیر الترنیسی فى العرض وهو (الراوی - محمود عبدالغفار) ، وبالإضافة أیضاً إلى الأفلام، واللافتات والشرائح المصورة - إن لزم الأمر - والاستعراضات، والموسیقی والأشعار (استعراضات : عصام عزت، موسیقی: فتحی الخمیسى، أشعار : بهاء جابہ - عاء مصطفی جمعة ط)، وبإستخدام تلك الوسائل لا یقتصر علی تعمیق الفکرہ المعروضة للمناقشة - كما هو الحال فى المسرح الملحمی - وإنک تکی بكون جزءاً أساسیاً، وعصراً جوهریاً فى قدرة صلاحیته لتعرض العام، یعمد هذا العرض التسجيلی فى تکریر مادته الأساسیة علی النواح : كاستحضارات التاریخیة والرسائل والنبیات، - الحب، والبصیرات، - والأحداث وغیرها - لذا حاول العرض أن یحف من هذا الطابع التقریری بوطیف الاستعراضات التى سترک فیها "للمحس" وفى الخفاء أیضاً، وهو فى هذا العرض

غناء درامی من تسجیل خطاب العرض .. لم یلجأ فیہ الملحن إلى التطویر أو الاعتماد علی حلاوة الصوت أو فردیته .. بل جعل الجمیع ینغی کلمات (بهاء جابہن) وكأنه یؤدی ولا ینغی فى انساق وتناغم مع النص الدرامی الذى یرتبط بوجهة نظر الكاتب الخاصة، وإن کتب أنتصر أن الثلث الأخير من العرض قد یفوق قدرة المنترج علی الاستیعاب، وهو للجزء الخاص (بأودیپ)، و(الملك لیر) وتلك الغناء التى سافر أبوها إلى الخارج وتركها لتقع بین برائن الشیطان .. واللصر المسرحی - العرض عموماً من الصعب تلخیص تفاسیله - إذ أن له ترکیبته الفنية المكونة من العناصر السابقہ - بالإضافة إلى العمود الفقری وهو الأداء التمثیلی - وهى عناصر یصعب إحالتها إلى کلمات أو حکایات .. وقد توفر لهذا العرض بعض العناصر المتمیزة فى الأداء التمثیلی وهم (محمود عبدالغفار، ومجدی إبریس، وعادل الکوی)، والتمثیل فى المسرح التسجيلی قریب جداً من التمثیل فى المسرح الملحمی .. الذى بعد أصعب عناصر هذا المسرح تنفیذاً .. إذ ینبغى علی الممثل - كما یشیر (پرتولد بریخت) - ألا یدبخص شخصیة فى شخصیة الدور الذى یدبیه، وهو ما ینافض منهج (سانسلافسکی) فى التمثیل، وإنما علیہ أن یعرض الشخصیة فى حیادیة، كما لو أنه (روایة) ، أو نائب عن شخص یسرد أحداثنا، وذلك یمتدعى من المنترج بقطة القاضی وموضوعه، وألا ینتمج فى وقائع المسرحیة، بل یبقى واعیا وقادراً علی التماثل ومناقشة القضية المعروضة فهل استطاع العرض أن یصل إلى هذا - إذا ما سلمنا بأن هذا العرض ینتمى إلى المسرح التسجيلی .. ذلك الذى یستعین بوسائل المسرح الملحمی؟ أتصور أن أسلوب الأداء التمثیلی الذى ینتمى إلى منهج (سانسلافسکی) علی الطبیعة وتقمص الشخصیة - التى اتبناها الممثلون الثلاثة الرئيسیون وهم (محمود عبدالغفار فى دور الراوی، ومجدی إبریس فى دور إبلیس، وعادل الکوی فى دور أودیپ أو لیر) قد أدت إلى إندماج المنترج فى المشاهد، وقد یكون هذا نجاحاً جماعیاً للممثلین لكنه لم یوفق الحاسة الفندیة المطربة لدى المنترج، وإلى جانب هؤلاء نكتشف مجموعة من الشیاب أدوا أدوارهم بنفس الأسلوب وهم (رائنا یوسف، حسام قیاض، نسرین، محمد عاطف، رحاب علی، والصبى محمد مجدی) أضفوا بشیابهم حیویة علی العرض السریع الإیقاع - وإن كان تلک فى الثلث الأخير ..

وتمة إیحائیة لهذا العرض وهى: أنه لا یعمد علی تقلیعة نجوم شہاک التذکر .. بل یعود إلى الأصول وهى: أن أى مسرح قادر علی أن یخلق نجومه أو أنتیج لهم الفرصة - وإن كان هذا لا یمنع الإشارة إلى الإحیاء الشدید لمجموعة الشیاب إلى مزید من التدريب واكتساب الخبرة .. فقد كان أداؤهم - رغم الحماس - یعتریه الكثير من الأخطاء الحویة والصرفیة والتحرر فى الحصول علی موسیقیة الجملة وإماتلاکها



تعتمد العرض المحافظة على الجو الفانتازي العامص في كل المشاهد - رغم نسيجه (التسحيلي) الذي يحتاج إلى مزيد من الوضوح بل و(الإثارة) - إلا أنه قد لجا إلى الإساءة لمختلطة والخافعة التي لا تكشف السحوس تماماً... بل تصفى عليها نوعاً من العموص والحادية... وهو العصر (الإساءة) - الذي بدا في إصاره نمز نملاس ذات الآلوي المخذودة. تكها نالة ومعنزة، وندا فيه فصاء المسرح والراقصة والجارية في حوار لاهث تتشاك فيه أصوات الجميع... تصاحبها حمل تحنية درامية قصيرة تصفى جوا خاصاً على المشاهد الملاحقة التي ترتبطها استعراضات تساهم ف خلق الحالة الدرامية - التي يهدف إليها صاعوه...

عبد الغنى داود

وامتلاك جمالياتها، وبدوا كهواة في بداية الطريق... وفعل المخرج خيراً حين وظفهم في أغلب مساحات العرض - في الأداء الحركي واللجوء إلى لغة الجسد والمسرح الراقص فأغفى الكثير من عيوب الأداء التمثيلي...

ومن سمات هذا العرض - أيضاً - أنه يمزج ما بين سرحة الخيال والعوالم الوهمية، والوقائع الموثقة - كما حدث في مشهد محاكمة الحاحام اليهودي الذي بدعوا إلى عبادته الشيخ في أمريكا... بعد بدا مشهد المحاكمة واقعياً تماماً - لكن الجو الذي أحاط به كان صرباً من الخيال الجامح، وبدت براعة (مجدى إدريس) في تجسيد شخصية الشيطان بأسلوب أقرب إلى الأسلوب الذي دعا إليه (تريخت) - دون نقص أو طبعية، حيث يعرض الشخصية في حيادية، كما لو أنه (رواية)... متفصلاً طريقة التمثيل الموزن الذي يطلق عليها البعض مصطلح (الأراحت) ويعنى حرهياً (عمل حشر) - وهو مصطلح ياداني يتسم بالكلمة والحركة المادتين، وتناوب شخصية الخصم الشرير أو المحارب، وتصف بالرجولة والحيوية والقوة... ونلاحظ

في دراما ليست مثالية: «الخير ينتصر أحياناً»!!

حتى من بقي على قيد الحياة بعد موت الأب وهو ابنه الأصغر الدكتور سامي أو الفنان هشام عبدالله أشعرنا لبعض الوقت وليس كله أنه حزين ويشعر بالحسرة والندم على موت أبيه، فهو لم يكن صادقاً كل الوقت في الهدف الأساسي للآل أبيه الذي مات ضحية لزيادة نسيم الرصاص التي كان يستنشقها يومياً بالمصنع أو حتى تأنيب للضمير عامة وجذناه يتنازل عنها وبسهولة ودون تحد أو حتى تأنيب للضمير في مقال فرصة عمل مرموقة بمستشفى استثماري وشقة فاخرة بربع مليون جنيه أو أكثر لتعرض تطلعاته الطبقية التي بدت في نهاية المسلسل أنه أسير لها وليس القضية النبيلة التي بدأ بها المسلسل.

وإذا عدنا لمسألة «الخير ينتصر أحياناً»!! نجد أن مجرد خلق بطل محبوب وهندف جليل لا يمكن في ذاته أن يخلق دراما جيدة، وإذا لم يكن ثمة عقبة تحول بين البطل وبين بلوغه هدفه المنشود لما أمكن أن تكون هناك قصة أصلاً، وليس الاستسلام أو ترك الهدف هو ما يخدم القصة الدرامية التي تمثل النتيجة الطبيعية للتوافع أو الحوافز الكامنة في قلوب الشخصيات وعقولها كما تصورتها هذه الشخصيات، وعلى هذا فافترض أن جميع الأحداث والأفعال التي تفترضها القصة على الشخصية يمكن أن تكون مطابقة للشخصيات ومتمشية معها، ولكن هذا لم يكن حال شخصيات الخير أو حتى الشر في المسلسل، فكثيراً ما كان للكاتب يغير في القصة تغييراً تسفياً للحصول على التأثير المطلوب، وإذا كان إلزام التناقض في تكوين الشخصية هو الهدف فهذا ليس خطأ في حد ذاته بقدر ما كانت الشخصيات غامضة في سلوكها أو أن تناقضها وعدم المنطقية في سلوكها يثير الدهشة ويكسر حالة التفاعل أو حتى التعاطف مع بعض شخصيات المسلسل.

وكان على المخرج تحديداً أن يكشف لنا عن قدرة هذه الشخصية في ارتكاب سلوكها سواء الشرير أو الخير فمثلاً وقيل أن نترك شخصية الدكتور سامي، ما الدافع المنطقي لرفضه مساعدة أخيه الكبير (صلاح عبدالله) أو صلاح «النجار» الذي ربي هذا الدكتور ومنه في أجله، رغم أنه يمتلك هذه الثروة وهو نموذج للخير بالمسلسل وليس العكس. وما الدافع أيضاً ليتولد لدى الدكتور سامي صراعاً داخلياً نتيجة حب «حنان سليمان» أو الدكتور داليا زميلته في البعثة الطبية خارج البلد ويكون رفضه لهذا الحب ليس لأن مشاعره محسومة تجاه الدكتور (صنعي) بقدر ما القناعة ندى بسببوني ولكن وفقاً لقوله أن الدكتور صناعي صاحبة فضل عليه.. رغم أن الأحداث كلها كانت تدجج بنا نحو مواقف ومشاعر أخرى وبواسطة المشاهد غالباً صادقة ولا تزور ولكن كنا نصدم كثيراً من سلوك الأبطال.

- وفي الانتباه نفسه نجد أن الكاتب أخفق كثيراً في أن يشعر جمهوره بأن الأعمال التي تصدر عن شخصياته تتسم ومزاج هذه الشخصيات وتطابق طبيعتها..

إذا سلمنا بأن واحداً من أهم أهداف الدراما إنما يتمثل في محاولتها أن تحدث تأثيراً انفعالياً قوياً لدى المشاهدين، فإن «الموت» هو الحادث المثالي الذي ينهي تصويره أو تقديمه هنا.

ومع ذلك فموت (رب الأسرة) في مسلسل «الخير ينتصر أحياناً»!! للكاتب المسحق محمود سالم، لم يحدث أي تأثير انفعالي حقيقي في المشاهدين، بل يكاد يكون مشهداً مريباً له أمات الانفعال به أصلاً.. رغم أن الدراما تقدم لنا خبرة مطلقة بالموت تساعدنا في استكشاف مشاعرنا واستجابتنا سلفاً في مواجهة الموت.

ويتم إعلاء أو إزكاء الاحساس بالأمأة غالباً من خلال الحقيقة القائلة أن الشخص الذي يموت لم يكن موته أمراً ضرورياً أو لم يكن ينبغي أن يموت، حيث يموت هؤلاء الأشخاص بسبب سلطات مستحجرة القلوب أو بسبب صرامة بعض القوانين كما في (الأخت إنجليكا - Suor Angelica) أو اغتصاب لوكريشيا - Lucretia) أو لقيامهم بالضحية بأنفسهم من أجل قضية نبيلة كما في ريجوليئو أو (دون كارلوس Don Carlos) ولكن في «الخير ينتصر أحياناً» انتصر المؤلف لتسليح فكرة الموت ذاتها، كما انتصر المخرج أشرف سالم لنص الفكرة أولاً بعدم تعميق حادثة الموت باعتباره المحور لكل العمل الدرامي بعد ذلك وما يتبعه من تداعيات وأحداث فرعية، وثانياً بإسناد الدور الحموري «كوميبارس» حتى يضمن أجراً ضئيفاً له وبالتالي عائد انفعالياً.. «مينا» لدى المشاهد، رغم أن تصعيد هذا الحدث تحديداً كان من شأنه إعلاء التصاعد الدرامي بشكل عال جداً، وكان يتسق وهذه اللوحة التي علقها لنا المخرج في نهاية المسلسل التي تقول بأن الرئيس حسني مبارك قد أمر بإنشاء وزارة للبيئة للحفاظ على البيئة من كل عناصر التلوث.

وإذا كان الأمر يعالج تلوث البيئة فهو يقع من الأعمال النبيلة في وسط أعمال كثيرة متردية متهاينة وخافقة الأهداف والإنسانية ولكن لم يكن التناول الدرامي على مستوى الحدث أو القضية، ثم أن التفرعات الكثيرة والعلاقات الشائكة كثيراً بل دلماً أضاع الفكرة الرئيسية من أيدي المؤلف والمخرج معاً، حتى عندما كان يعترض عمال المصنع على الماكينات القديمة المتهاكلة التي تؤذي الرئة والتففس وتؤدي بالتعامل وبحياته كان الحوار يبدو خطابياً ولا يخرج عن كونه نظائري لتردى أوضاع العمل بالمصنع بصفة عامة دون التركيز على بعض المعلومات البسيطة التي تغيد حماية البيئة بالفعل وتخدم هذا الغرض.



الكبرى وسرقة أموالها وابنيها.

وفي مجال تحليلنا النفسي لشخصية الدكتور عاطف يمكننا أن نقول إن تكوين رد الفعل Reaction Formation (أو تحويل القوس المشدود للخلف إلى الاتجاه المعاكس)، قد يكون من الأمور القابلة للملاحظة من جانب الجمهور أيضاً..

- أما الدكتورة (منحى) أو الفنانة ندى بسيوني فهي ابنة لأسرة برجوازية تحمل قيماً برجوازية أيضاً، وقد ضخمت الأحداث من إحساسها (بناتها)، على حساب ذوات الآخرين، ولكنها نجحت في أعمال وتفعل علاقاتها مع أسرة زوجها وساهمت بشكل جيد في (أنسنة) علاقاتها الاجتماعية بهم وبشكل مقنع خاصة في موقفها من (صلاح) أخ زوجها الكبير الذي كانت تلم جيداً أنه صاحب فصل حقيقي على زوجها ويحتاج لنقود ولكن زوجها تتخاذل وبشكل غير مقنع أو منطقي.. ولكن أحياناً ما شعرنا أنها واقعة تحت تأثير التعاطف مع الفقراء وكأنها تقاوم طبيعتها وتضخض لدعوات البر والعدل على الفقراء وربما كان هذا نتيجة وقوع الكاتبة نفسها في شرك المثل الصالحة والخيرة لأنه كان يدعو لهذه القيم طول المسلسل ويدافع عنها لإيمانه ببذل غايته، ولكن ربما هذا المنطق نفسه هو ما يحجب عن الكثيرين دعوة أكثر مثالية وخيراً وهي البحث عن مسببات احتياج هذا الفقير، وقطعها من جذورها والبحث عن مسببات انحرافات الناس والعمل على علاجها والتخلص من شرك هذه المثل التي كانت رحيمة وصالحة ولكنها الآن لا تصلح لطرواف المجتمع المعقدة اقتصادياً.

ويدرك الكثيرين أيضاً حقيقة الواقع الاجتماعي ومدى ما تتعرض له طبقات الكيان الاجتماعي من استغلال ولكنهم يفضلون الوقوف إلى جانب طبيقاتهم والدفاء عن مصالحهم، وليس هذا مجال مناقشة مسألة الفن النفعي حيث توظف المذاهب والأفكار لخدمة القصا والمصالح.. ولكن فكرة انسلاخ الفنانة عن طبيقتها الاجتماعية والوقوف في غرام الشباب الفقير الذكي المنقود لم تعد مقنعة أو حتى جاذبة..

ولا أستطيع إلا أن أذكر قول جارودي «أن كل فن أصيل يعبر عن شكل للوجود الإنساني في العالم باعتباره انعكاساً لتفاعل الإنسان مع الواقع، ورويته الخاصة لحركته.. الفن هنا ليس قيم جماعية، بل هو سمات مجتمع في ظروف خاصة هو حضور الدات في الغير، أي أن الفرد تاريخياً لا يعي أبداً نفسه، إلا في إطار حضارة أي في قلب جماعة..

طبعاً جماعة ينسق معها قيماً ونفسياً واجتماعياً واقتصادياً، ولكن الخير يقتصر أحياناً.. ربما..

سوسن الدويك

وفي هذا يقول (ملن - Milne) إن الحقيقة الوحيدة التي يجب على الكاتب الدرامي أن يعيها ولا يفوته شيء منها هي الصدق مع الشخصية!!

- ولو تناولنا شخصية الشرير الأعظم بالمسلسل وهو الدكتور عاطف، أو الفنان أحمد شاكرك الذي كان بداية رسم شخصيته لا توحى مطلقاً بهذه النهاية المفجعة وهي قتله من قلب كبير من أقطاب الشر بالمسلسل وهو الفنان «محمد وفيق»، صاحب المصنع أو (عاصم بك) الذي تفوق عليه في الشر وشخصية عاطف تحديداً كانت تحتاج معالجة أكثر عمقاً حتى يستوعب المشاهد عقده وتركيبته وتناقضاته فحتى اللحظة الأخيرة من المسلسل وكثيرون يرون أن تصاعد السلوك الدرامي لدى هذه الشخصية كان مقنعاً وغير مقنعاً وأنه لم يكن لديه من الدوافع ما يجعله شرير المسلسل أو الشيطان نفسه.

ورغم أنه كان يكره النموذج الرجالي الوحيد في حياته وهو - أباه - لشركه له هو وأمه وسفره للخارج يجمع النقود ويبيع بعد ذلك في إنفاقها وكان هذا هو السبب الرئيسي في طلاق أمه من أبيه ولكن اكتشفنا بعد ذلك أنه كان مغرماً بهذا النموذج وبدت تصرفاته أفدح بكثير مما فعله أبوه شخصياً.

وكان هناك منحى كبير من مناحي دراسة الشخصية (للدكتور عاطف) أو الفنان أحمد شاكرك، ينطلق بوجهة النظر النفسية الدينامية psychodynamic الخاص (بفرويد) وأتباعه، والفكرة المصورية في هذا المنحى هي أن الناس بشكل عام لا يكونون واعين بالفرز التي تحركهم وذلك لأن هذه الفرز التي هي أساساً غرائز جنسية وعدوانية لا يقبلها الشعور، ومن ثم يتم كبها.

وهذا نلاحظه في علاقته بالذات التي التي ربطته علاقة عاطفية بهم أمه (الفنانة سوس بدر) الذي تحول فجأة تجاهها باعتبارها عدوته الأولى.. بمجرد زواجها من شخص آخر غير أبيه أحببت لأنه ترسخ لديه فكرة امتلاك أمه، أما ثاني أصلاص المثلث فكانت الفنانة ندى بسيوني أو الدكتورة - صحنى التي رقصت الرواح منه، ورفضت مشاعره وحبه لها فظل يلتقم منها ويرسم ويحيك المزامرات لكي يقسد عليها حياتها حتى وصل الأمر أنه كان يدر لا اتصال الرحم لديها لكي يحرمها من الانجاب نهائياً وكان يورط زوجها الدكتور سامي حتى يسجنه أو حتى يحوله لعجور ويسلخه عن سلته وقصيته ورويته الفكرية للأمور.

أما ثالث الأصلاص في مثلث العلاقات غير السوية للدكتور عاطف فكان من الفنانة (ريزي البدراري) زوجته التي أحببت وهي السيدة الثرية التي منحت كل شيء وفرصته في أموالها فكان جزاؤها الخيانة

«أيام السادات»... السينما والسياسة ماجدة موريـس

والتنفيذيين للنظام الذى مات عبدالناصر وتركه (مراكز القوى) كما أطلق عليهم فى عام ١٩٧١، وليصبح المتحكم فى صنع القرار فى تاريخ مصر سياسيا واقتصاديا واجتماعيا طوال تلك الحقبة بمفاتيح ومفردات جديدة عن اللغة التى سادت طوال عشرين عاما سابقة.

هذه هى رحلة أنور السادات السياسية بشكل مختصر جدا كما رواها فيلم (أيام السادات) والتى يمكن لأى قارئ أن يستخلص منها بسهولة أنه أمام شخصية تاريخية بمعنى الكلمة، ولا يمكن بحال التشكيك فيها من قريب أو بعيد، كما تنصب إليه باقى أحداث الفيلم فيما شبه جزءاً ثانياً، أنه ناعية سلام بعد أن نجح بعد حرب السادس من أكتوبر ١٩٧٣ ومفاوضات السلام التى بدلت عام ١٩٧٤ وانتهت بزيارته التاريخية لإسرائيل وتوقيع معاهدة السلام مع إسرائيل فى (كامب ديفيد)، وكان رئيس وزرائها فى ذلك الوقت (مناحم بيجين) تحت رعاية الولايات المتحدة الأمريكية وكان رئيسها (جيمي كارتر) عام ١٩٧٩، وبموجبها استردت مصر كل أرضها التى احتلت عام ١٩٦٧ باستثناء طابا التى عادت عبر التحكيم الدولى فى عهد الرئيس حسنى مبارك بعد ثلاث سنوات من اغتيال السادات، كما أنه - أى الفيلم - يرمد على المستوى الشخصى أنه عاش حياة اجتماعية جميلة مسقرة رائعة رغم زواجه مرتين، كانت الزوجة الثانية فيها - وركزت عليها الأحداث وهذا - هى التى أحبت وأحبها ورفيقة رحلة كفاحه حتى صعوده وبلوغ آفاق النجوم بتوليهِ منصب الرئاسة حتى وفاته، وظلت وفية له حتى الآن والتى اشتهرت باسم السيدة (جيهان السادات)، فى الوقت نفسه لم تحط الزوجة الأولى السيدة (إقبال) سوى بمشهد واحد عقب خروجه من السجن فى قضية التجاير من الأمان ولقائه بها، لا يفهم منه سوى أنها زوجة مهزومة تماماً لمجرد أن زوجها رز به فى السجن وتركها.

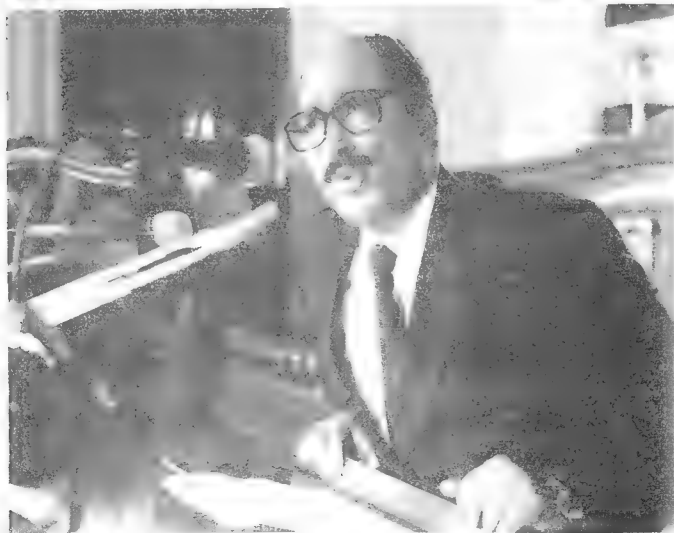
وهذه الصورة عنه التى رصنتها المعالجة السينمائية التى كتبها أحمد زكى بنفسه ومن بعده سيناريو الفيلم الذى كتبه الصحفي والكاتب (أحمد بهجت) والمأخوذة عن كتابى (البحث عن الذات) الذى كتبه السادات عن نفسه و(امرأة من مصر) للسيدة جيهان السادات وتكاد تكون متطابقة معها. ويجداً بالطبع عن التفاصيل الكثيرة التى يضمها الكابان، وتكاد تكون متطابقة معها. وتكاد تكون قصصاً كاملة تشكل كل واحدة منها فيلماً سينمائياً بذاته، وما يحتويه من حبكة وشخصيات وغموض وتشويق وإثارة، فهى حياة حافلة بمعنى الكلمة وهذا هو مرتبط القرب حينما يفكر أحد أن يتعرض لفيلم عن السادات أو غيره من الرؤساء أو الشخصيات التاريخية عموماً.. سعد زغلول أو مصطفى كامل أو جمال عبدالناصر.. أو روزفلت ونشرشل أو ماونتنى تونج.. فالقضية واحدة إنك أمام كم هائل من التفاصيل والمعلومات والواقف العامة والخاصة إذا ما استندت إلى هذه المصادر المؤيدة فقط وبعثها مرجحك أى منها تخذار، كلها أو بعضها خصوصاً لو كنت ستقدم عملاً

هل من الممكن أن تعبر البحر بدون أن تتبل؟
وهل من الممكن أن تلقى بنفسك بداخله وتخرج بدون نقطة مياه واحد؟

هذا ما حاول أحمد زكى إقناعنا به عندما تفرغ ثلاثة أعوام كاملة (فى قول ثان أربعة أعوام) لتقديم فيلم عن الرئيس الراحل أنور السادات مهما نفسه أنه لا يتعاطى السياسة ولكن... ألفن فقط...

لقد قدم أحمد زكى قبلما يتحدث فى السياسة من الألف للياء، وحرص بشدة أن تكون للفيلم اختياراته وتوجهاته التى تعنى أن للفيلم سياسته وسواء كان (أيام السادات) سيرة ذاتية أولاً فإن السياسة تقول منه منذ اللحظة الأولى وحتى كلمة النهاية، واليكم الدليل...

محمد أنور السادات هو رئيس جمهورية مصر العربية فى الفترة من عام ١٩٧٠ حتى يوم السادس من أكتوبر ١٩٨١ حيث أغلغل على أبدى الجماعات المتطرفة، وهو يحتفل بتكرى النصر العظيم الذى حققته القوات المسلحة المصرية على إسرائيل فى ذلك اليوم بعد ست سنوات من هزيمة يونيو عام ١٩٦٧، وبعد فضائه أحد عشر عاماً حافلة فى الحكم، قبلها كان ضابطاً بالجيش المصرى وأحد المناضلين الوطنيين ضد الاحتلال الإنجليزي لمصر قبل ثورة يوليو عام ١٩٥٢، وارتبط اسمه بقضيتين إحداهما اتهم فيها بالتجاير مع الألمان ضد الانجليز أثناء الحرب العالمية الثانية، جرد بسببها من رتبته العسكرية وطرد من الجيش وسجن ثم هرب ليمارس العديد من الأعمال المدنية المتواضعة، والثانية اتهم فيها باغتيال (أمين عثمان) أحد رؤساء وزارات العهد الملكى لكن برئت ساحتها وخرج ليتزوج بـزوجة ثانية تصغر به اثنتى عشر عاماً من أم إنجليزية وأب مصرى وهى السيدة (جيهان روف)، أحيته عبر منابعتها لقضيته كمناسل وطنى، وحيث بنجح مرة أخرى فى العودة إلى الجيش ضابطاً بواسطة الطبيب الخاص للملك (يوسف رشاد) الذى كانت تربطه به صداقة قديمة وقدم له خدمة إنسانية إبان حرب فلسطين، ثم بنجح فى الانضمام لتنظيم الضباط الأحرار الذى قام بالثورة حيث قام بالكباشى جمال عبدالناصر قائد التنظيم شخصياً بضمه، ثم يصح بعد قيامها وإباحتها بالملكية وإعلان الجمهورية أحد أعضاء مجلس قيادتها، ثم يقبض فى العديد من المناصب المنووعة بعضها هامشى والآخر خطير قبل أن يصبح نائباً لرئيس الجمهورية، ويحكم الدستور بتولي الرئاسة المؤقتة فى أعقاب وفاة الرئيس الراحل جمال عبدالناصر بأزمة قلبية فى سبتمبر عام ١٩٧٠، ثم رئيساً رسمياً بعد استفتاء شعبى فى العام نفسه، ثم بعد عام واحد بنجح فى إقصاء ومحاكمة وسجن المسؤولين التشريعيين



وتناول سيرتها من المنيع إلى المصعب، بل أحيانا تمتد أيضاً إلى حتى اختيار مرحلة بعينها فقط، كما تزداد الصعوبة والمشقة لو قررت اللجوء إلى مصادر أخرى لأنك سوف تكشف قورا أنك دخلت مناهة مذهلة فيما بين المؤيد والمعارض، ويصبح الأمر كارثة إذا ما كانت الشخصية موجودة إلى وقت قريب، ومازالت أطراف عديدة من عاصرتها حية ترزق تستطيع التعبير عن وجهة نظرها باللسان والكتابة بشكل عام وفي أدق التفاصيل، أي إن المسألة استدعو للثناء على من يقامر ويقدم على هذه القطعة.

الأمانة النقدية

تلك هي المقدمة التي كان يجب على بكل الأمانة النقدية سوقها قبل التعرض لفيلم (أيام السادات) إنتاج ومطولة (أحمد زكي) بمشاركة قطاع الإنتاج باتحاد الإذاعة والتلفزيون وأخرجه (محمدخان) بعد فترة طويلة من التوقف!

لذا أول ما يمكن قوله... إنني أمام فيلم سينمائي مصري تصدم وجهة نظره حتى لو اختلفت معها كلياً أو جزئياً، أي احترام وجهة نظر غيرك في الفن ما دام فنا جاداً.. أي فن.. وبيدًا من إدراكك لصدق الذي أمامك مع نفسه، بمعنى أن من يتصدى لتقديم عمل فني لا بد أن يكون متحملاً حقيقة بهذه الصفة، ولم يقصد له بهدف المتاجرة به خصوصاً إذا ما كان البعض يتفق معي أنه قد أصبح قليلاً جداً في السينما المصرية حالياً ما يحمل وجهة نظر أو حد أدنى منها يمكن أصلاً التوقف أمامها!!، وثانياً أنه يقدم بأمانة كاملة ما يؤمن به حتى لو اختلفت معه الدنيا كلها، وهذا ما فعله أحمد زكي حينما قدم السادات كما يرى نفسه ويراه هو من بعده، وما أحب أن يراه الناس عن هذه الشخصية من دون تعليق حتى على تناقضاتها (وبصرف النظر إننا أيضاً في هذا الفيلم أمام حالة سينمائية خاصة مخرجها ليس هو الذي فكر فيها واقتصرها إنما هو الممثل الذي تبنّاها وجعلها شغله الشاغل كشخصية تؤرقه بنام ويصحو بها ومعنى آخر أن الممثل هو الذي اختار المخرج وليس العكس)، إن السادات هو العناصر الوطنية.. الثورية.. الزعيم المنتصر.. رجل السلام الذي ضحى بحياته من أجله.. أيضاً المؤمن بدولة المؤسسات والاقتصاد الحر.. الديمقراطية المؤمن بحرية الرأي وتعدد الأحزاب.. الذي لم يتخذ قراراً في حياته إلا عبر وجهة نظر وقناعة وإيمان كامل.. (خذ عندك مثلاً انتفاضة الخبز في ١٨ و ١٩ يناير عام ١٩٧٧ التي رأى أن سببها ناقة، وهو رفع سعر بعض السلع قرش صاعاً على المروان العادي الفقير، إنها إذن مؤامرة وانتفاضة حرامية كما أسماها)!!، و(خذ عندك قبل اغتياله بعام حينما جمع كل معارضيه من أقصى اليسار إلى أقصى اليمين ووضعهم في المعتقلات، مبرراً هذا عبر المشهد الذي جمعه وزوجته والأسباب

التي ساقها لها بإيمان حقيقي، عن دوافعه النبيلة من وراء ذلك، ورغم تمارضه مع الديمقراطية التي ظل يعلنها مطبقاً مقولة شهيرة سابقة له أن «الديمقراطية لها أنياب، ومعارضتها المرة الوحيدة في الفيلم له، منكرة إياه بأن ذلك يتناقض وشعار عهده منذ تولي الحكم بظلم السمات إلى الأبد) .. لكن هذا هو السادات فعلاً كما كان يفكر وكما قدمه أحمد زكي بالضبط ومن دون تطبيق أو وجهة نظر حتى في هذه التناقضات نهائياً!!، بالإضافة لجانب أقطع جزءاً كبيراً من الأحداث عن ذلك الإنسان الريفي البسيط والزوج المحب المخلص للوفى لبيته وأولاده بعد أن بدأ يطو كعبه وأصبح محط الانتظار بعد مقتل أمين عثمان كبطل يلعب القديسات المتديبات للقضايا الوطنية وهو شيء منطقي في زمن اللادير وزمن قاسم أمين وأحمد لطفي السيد، الذي بدأت المرأة فيه تبحث عن هويتها ودور في صياغة مستقبل الوطنية المصرية.. إلخ

كذلك أنت تحترم هذا الفيلم وأحمد زكي ومن خلفه صناعه وعلى رأسهم كاتب السيناريو لأنهم اختاروا أصعب أشكال التناول وهو السيرة الكاملة للشخصية وعدم تناول مرحلة بعينها، أي قصة حياته من المنيع للمصعب أي من العقولة حتى الممات، ومع ذلك استطاعوا أن يجعلوا مشهودين لمدة ثلاث ساعات بالتمام والكمال، تنابع من دون ملل أحداثه وتنفقها بمسالة ومنطقية الانقفاء، والذي أعرف وبغيري ممن عاشوا مرحلة السادات كلها وتأثروا بها، أن هناك ما يزيد على الحصر من مواقف مهمة وخطيرة ومرعبة تم القفز عليها ورغم ذلك قلت بلقناع أشبه بسحر ساحر الاندماج مع ما هو معروض أمامي لذا أقول إن تلك هي البراعة بعينها أن تتجاوز هذه المواقف، ولم أقفز محتجة مثلاً أمام اللقطة الزمنية التي قفزها السيناريو مرة واحدة من المعوان الثلاثي عام ١٩٥٦ إلى هزيمة يونيو عام ١٩٦٧ وهي مرحلة مهمة وخطيرة في مسيرة السادات على العكس مما يتصور البعض، أو بجملة واحدة ربما يكون فيها التعبير الدقيق عما أقول، أنه بما أن الفيلم وصنّاعه قرروا منهجاً وقررت أنت تقبله من أول وجهة النظر التي ينطلق منها، فمن باب أولى أن نقول بكل ما يأتي بعد ذلك بما فيه هذا المنهج الانتقالي حتى لو كانت المرحلة التي كان القفز عليها فيها أشياء أخطر ما تكون عن الشخصية مثلاً وتحكم تضع علامات استفهام كبيرة حولها.

تقصص الشخصية

الأمر الثاني الذي يجتلي احترام وجهة نظر هذا الفيلم هو بطله نفسه أحمد زكي هذا الممثل الذي ما من دور شاهدته له - منذ ميلاده وكتلت من أول من يشر به ومنذ قدم أدواراً صغيرة حتى تبوأ العقولة - إلا وثاب بكافته فيه لدرجة يستحيل عليك تصور شخصية أخرى سواء

فيها، وفي هذا الفيلم بحق عملقة في نقص شخصية كانت بيننا إلى وقت قريب، وأعترف أنني في عديد من اللقطات وخاصة البعيدة، اخلطت على كثيرون أيهما السادات الحقيقي، خصوصا أن هناك لقطات تسجيلية للسادات نفسه في الفيلم، بيد أنه في المقابل فإن هذا الممثل المعجب بحق يدبح في الاحتفاظ دائما بهامش ما يذكره أنه أحمد زكي، أو كأنه يقول لك، خذ بالك يا حبيبي أنا أحمد زكي.. أو مصيبة لتكون صدقت أنه أحمد زكي إن اللي شايغه ده السادات..!! وهو ما يؤكد هذا الجهد الضارقي الذي عاشه هذا الفنان حتى يصبح ذلك الشخصية، ولا يدانيه فيها عالميا سوى بطل فيلم غاندي (بن كنجزلي) في فيلم الممثل والمخرج الإنجليزي (ريتشارد اتينبرو).

الأمر الثالث الذي يجعلني أحترم وجهة نظر هذا الفيلم، هو مستوى إنتاجه الذي مهما كان بالنسبة للسنيما المصرية، فهو سفر إنتاجيا بالنسبة لميزانيات الأفلام من هذا النوع في السنيما العالمية، وخذ عندك ماذا تكلف غاندي ما دما نكرناه، وكم من أعوام ظل مخرجه ومنتجه يمسح له ما يقرب من عشرين عاما، إلا أننا بالرغم من ذلك أمام فيلم مشرف إنتاجيا، وقد ظهر ذلك واضحا في إخراج محمد خان المخرج له، وتصوير طارقي التسماني، وتوقع أماكن تصويره التي أشرف عليها فإن الدكتور أنسي أبو سيف، ومونتاجه الذي أشرف عليه المونتيرة الكبيرة نادية شكرى، وموسيقاه للموهوب السبدع ياسر عبدالرحمن، وحيث قدم جميع الممثلين من أكبر الأدوار مثل ميرفت أمين ومنى زكي حتى مخلص بحيرى وموفق مصطفى وإيلي شعير وسوى عثمان وسيد عبدالكريم وغيرهم أفضل ما لديهم، وكانوا عدد مستولية من يعرف أنه يقدم عملا سيخل تاريخ السنيما وسيبقى.

يقف في النهاية أن أقول أن احترام وجهة النظر في فيلم يحمل وجهة نظر واضحة... أى فيلم، لا يهني ويكل الموضوعية أن تكون تلك هي وجهة نظرك والتي قد تكون مختلفا معها كليا أو جزئيا ما سبق أن ذكرت، ولست في هذا وحدى حيث أخفت في بعض ما جاء في الفيلم وفي عملية الانتقاء التي تمت ودوافع ومبررات الرئيس في قضايا كثيرة طرحت وهذا حق، كما اختلف الكثيرون وكتبوا عن السادات مقالات وكتبوا، وصلت بعضهم إلى التشكيك في حياته الشخصية من أول علاقته بزوجته إلى العدل بينهما وأولادهما ثم أخوته أنى لم يتردد حكم الرئيس مبارك في تقديمهم للمحاكمات وصوابهم في ظل شعار طهارة اليد... إلخ، ثم شخصيته العامة إلى حد اتهامه بأنه كان جاسوسا فعلا للألمان، وأنه زج به ظلما في قضية مقتل أمين عثمان، وأنه كان ضابطا بالحرس الحديدي الخاص بالملك، بل أنهم بالخيانة والعمالة للأمريكان كعميل للسى أى إيبى منذ عام ١٩٦٠ وبالوثائق والمستندات لا الكلمات، وأنه بعد توليه الحكم واستشعاره الخطر من الديارات اليسارية في عهد عبدالناصر والتي رلحت تعارضه، فهو

الذى أخرج للتيارات الأصولية إلى الماحة السياسية ودعما وحرت لها الأرض لنتمو وتشكل جماعات الإرهاب التي اغتالته فيما بعد (هناك اشارات واضحة في الفيلم تؤيد ذلك على وجه الخصوص) كما أنه بإخراجه تلك العناصر من السجون والمعتقلات وتعيين مسئولين لهم نص الانتباهات في مناصب مهمة من أمثال محمد عثمان إسماعيل محافظ أسبوط في منتصف السبعينيات، كان من عوامل إثارة الفتنة بين أبناء الوطن الواحد، حتى نصر أكتوبر الذي حققته قواتنا المسلحة الباسلة وأد هذا النصر بمواقفه السياسية المتخاذلة إيان مفارقاته السياسية لتحقيق السلام، بمعنى أن النصر الذي صنعه العسكريون هزمه السياسيون (مذكرات المشير محمد عبدالغنى الجمسى رئيس العمليات في أثناء تلك الحرب)، وإلى آخر تلك الاتهامات التي قدمها للكاتب الصحفي الكبير محمد حصنين هيكل في كتابه (خريف القنص)، (وأكتوبر السلاح والسياسة) مثلا، وإنه يوم مات كان قد خسر الشعب المصري كله بكل فتاته كل لأسبابه بعد أن وضع الجميع في المعتقلات في سابقة لم تحدث في تاريخ مصر.

بيد أن كل هذا وبمعيار اللقد الموضوعى الصحيح، هو وجهة نظر أخرى قد يكون مكانها فيلم آخر أو أفلام أخرى عن السادات. أعقد أنها أن تتحقق أبدا لا لأن صناعه غير مجودين ولا لأن هامش حرية التعبير لن يسمح.. إنما لأن السنيما المصرية المنهارة لن تستطيع في المدى القريب أو البعيد سوى البحث عن تقديم كل ما هو يحقق الربح بأسهل الطرق والدليل هو هذا الفيلم نفسه (الذى فشل أحمد زكي في أن يجد موعلا له لمدة ثلاث سنوات فقر أن يخوض إنتاجه بمبادرة فردية ثم نجح في أن يشارك لاتحاد الإذاعة والتليفزيون معه)، بينما أسرع شركة (هيرس) مثلا بالحصول على حق توزيعه بعد إتمامها بأنه سوف يبلع تجاريا.

وكلمة أخيرة تحية لأحمد زكي هذا الفنان الذي لن تجود السنيما المصرية بطله والذي أنتج هذا الفيلم ومهما اختلفنا أو اتفقا معه في أفكاره السياسية، لكن نسجبة له لبيته يكف عن قول جملة لا تلق به فنان واع كلما حدثه أحد عن السياسة في فيلمه فيقول (أنا أتعهدن فن لا سياسة) لأن أى عمل فى لابد أن يحمل وجهة نظر سياسية ما... وما رأيانه فيلما سياسيا يمدد الرئيس الراحل محمد أنور السادات... وإلا

مادا يكون التعجيد بعد كل هذا؟؟.

سينما الشباب.. تشيخ.. فى عز الشباب!!

طارق الشناوى

يتراجع بسبب مؤامرة تحاك ضده يقربها رجل الأعمال الذى أدى دوره «أحمد خليل» ويكشف هيندى وحنا أبعاد تلك المؤامرة ثم يلقي ببيان يؤكد فيه أن للدولة قزرت للتصدي للفساد والغريب أن لاتحطة التلفزيونية التى نراها متواصلة فى البداية هى نفسها التى تتأخر ثم بعد ذلك.

وفى هذا الفيلم يعود هيندى لجمهوره أكثر تألقاً برغم عيوب السيناريو إلا أنه أفضل حالاً من آخر أفلامه بليه ودماغه العاليه وكذلك فإن المخرج سعيد حامد لديه حس كوميدى يطن عن نفسه فى اختياره الرواية وحجم اللقطة وأن كان الخطأ الشائع والدائم هو أن المخرج ظل أسيراً لاتباع محمد هيندى الذى لم يخف من الشاشة إلا فى مشهد واحد أو لثنتين كما أن حنان تركه لم يستلم المخرج أن يوظفها جيداً فى الكوميديا فهى تعتقد أن الكوميديا هى الصلابة فى أدائها العركى أو فى تغيير نبرة الصوت.

ويبقى أن هيندى نجم لديه حضور لا يمكن إغفاله إلا أن هذا الحضور يلغى أن يحيطه بفكر سينمائى متماسك والفيلم فى بدايته كان يوحى بذلك ولكنه فى النصف الثانى من الفيلم افتقد هذا التماسك وأصبح هم الجميع هو الحصول على ضحك الجمهور سواء بظهور هيندى فى زى امرأة أو أدائه دور رجل سعيدى المهم، هو أن يراهوا على أعلى المناطق جاذبية لاضحك الجمهور وليس مهماً إذا كانت تلك المشاهد لها علاقة بالفيلم أم لا ولا أزال أعتقد أن هيندى من الممكن أن يجمع بين الحسنيين أن يضحك الناس من خلال منطلق فى وأن يقدم أيضاً لجمهوره رصيداً من الأفلام التى تعيش مع الزمن.

ونأتى إلى علاء ولى الدين فى فيلمه «ابن عز» الذى يعبر للقاء الثالث مع المخرج شريف عرفه والكتائب أحمد عبدالله.

ولاحظ أن شريف عرفه منذ بداية اللقاء مع علاء ولى الدين كبطل فى عبود على الحدود ثم فى اللقاء الثانى «الناظر» وهو يجسد توظيف امكانيات علاء ولى الدين ويضعها فى الإطار السليم ولهذا اسفل فى فيلمه الأول حجم علاء ولى الدين لاثارة الضحك مستغلاً المفارقة بين الوزن الزائد لعلاء ولى الدين وبين التحاقه بالتجنيد الاجبارى بالقوات المسلحة.

أما فى الناظر.. فيلمه الثانى استغل شريف عرفه مقدرة علاء ولى الدين على التقمص ولهذا أدى دور الابن والأم والأب فى نفس الفيلم وسخر علاء ولى الدين فى هذا الفيلم من نظام التعليم فى مجتمعاتنا العربى وبتألق معه علاء ولى الدين للمرة الثانية، ثم جاء اللقاء الثالث ابن عز وأراد أن يستغل لاضحك الناس حجم علاء ولى الدين الزائد بالإضافة إلى قدرته على تقمص أداء العديد من الشخصيات ولكن التجديرة لم تأت لصالح علاء ولى الدين ولا شريف عرفه لأنهم لعبوا بمفردات كوميدية تقليدية ولم أشعر بتلك الحالة من الطرازة التى

لم تكن يصدد عروض أفلام سينمائية بالصيف ولكننا عشنا معركة بين النجوم.. هكذا كانت تبدو المعركة ظاهرياً، لكننا لو تأملنا قليلاً فسوف نكتشف أنها مذبحة لهؤلاء النجوم، وقلقت وراءها كل شركات الإنتاج.. الكل يريد أن يثبت أنه الأقدر، وأنه الأقوى، وأنه يبده أمر السينما، وهو على النجوم، والجمهور قدير ولهذا خفت تماماً صوت الفن، وعلا صوت التجارة والبيزنس!!

تستطيع أن تراهن وأنت مطمئن على أن نتيجة ماراثون السباق بين نجوم الكوميديا هذا الصيف هو أن محمد هيندى سوف يعود إلى القمة برقم لا يتجاوز فى ظل التفاوض اللازم وغير اللازم 17 مليون جنيه، وذلك لأن - تورية - الايرادات لا تسمح بأكثر من 100 مليون جنيه وأمام هذا السيل المتهم من الأفلام (18 فيلماً فى أقل من ثلاثة أشهر) تحول ما يطلق عليه موسم الصيف إلى مذبحة للنجوم والصيف. فى هذه المذبحة فاز محمد هيندى بفيلمه «جاءنا البيان الثانى» الذى جاء مدعماً بعاملين رئيسيين:

الأول: أن فيلم هيندى الأخير «بليه ودماغه العاليه» شهد تراجعاً فنياً لمحمد هيندى.

الثانى: أن منافسه للتقليدى «علاء ولى الدين» بفيلمه «ابن عز» الذى وصل قبل هيندى بأسبوع واحد فقط لم يكن على مستوى فى ولا جماهيرى ولهذا كسب هيندى فى - بيانه - السينماى سابق الايرادات وأيضاً سبق الفنى.

- فيلم «جاءنا البيان الثانى» يقدم ما يجرى فى محطات التلفزيون حيث إن المطلوب لإيهام الناس بأى شئ ولهذا فإنهم يقدمون لهم لقاءات أو موضوعات تلفزيونية ساذجة ويقدم بطل الفيلم محمد هيندى عدداً من اللقاءات الجادة. واحدة فى الشيشان والثانية فى الأرض الفلسطينية المحتلة ثم تأتى رأس السنة ويقرر أن ينقل معاناة الناس ويقدم أكثر من نموذج هو وزميلته فى المحطة التلفزيونية «حنان ترك» وكان المسئول عن المحطة يريد فقط أن يظهر الجانب الوردى الخادع للصورة ولهذا يهتم بتقديم هذه اللقاءات ويبيع هيندى ضميره ويقرر أن يعيد التسجيل مرة أخرى مع نفس الأشخاص بعد أن يضح كلاً منهم مواقف خاصة ليخبروا من أقوالهم. ويقدم الكاتب محمد أمين والمخرج سعيد حامد من خلال هذا المشهد انتقاداً لأذاعاً للمثقف الذى يبيع نفسه مقابل الحصول على أموال بينما زميلته فى المحطة الفضائية «حنان ترك» ترفض ذلك، وتحدث تغيير فى أسلوب الفيلم وللجو للعام عندما يقرر محمد هيندى أن يتابع الضغوط التى مورست على الصحفي والصحفي الذى أدى دوره «محمد كامل» عندما يلغى فى المحطة أنه سوف يقدم برنامجاً يضح من خلاله صفقة مشبوهة لكنه



إلا أنه هو الفتى الأول، الجان، الذي يتمتع بروح المرح واللباقة البدنية ولهذا فإنه في فيلمه أفريكانو قرر أن يقدم لجمهوره ما يريده تحديداً فهو يلاعبهم بنفس المفردات التي يبحثون عنها، وفيلم أفريكانو أقرب إلى رحلة صيفية، اختار المخرج عمرو عرفه أن يقدم هذه الرحلة في جنوب إفريقيا ومن خلال محمية طبيعية بها أسود وأفيال وزراف بالإضافة إلى سحر وجمال الطبيعة الخلابة، الجداول والشلالات، والفيلم أقرب إلى إحدى حكايات الشاطر حسن وست الحسن والجمال، والشاطر هو بالطبع الفنان أحمد السقا وست الحسن هي ابنة عمه منى زكى حيث يسافر أحمد السقا إلى ابنة عمه في جنوب إفريقيا بعد موت عمه ويكتشف أن هناك موامرة للاستحواز على الثروة التي تركها لها عمه بالإضافة إلى أن هذه الثروة فيها له نصيب أيضاً من الميراث ولهذا تعدد الصراعات حتى تنتهي بقتل الأسد الذي يهدد الحيوانات والشر وتلك المصيبة.

كان الفيلم فرصة جيدة لكي يقترب أحمد السقا من الجمهور ويثبت بعد فيلم شورت وقائله وكاب أنه هو الفتى الأول في السينما المصرية

كانت تميز المواقف الكوميديّة لشريف في أفلامه حيث كان لدى شريف اقتناع بأنه يستطيع أن يضمّن ضحك الناس بدون سيناريو ولكنه بدد طاقته الفنية وانتقص الكثير من حضور علاء ولي الدين الذي كان يراهن عليه بأعدباره منافساً خطيراً لمحمد هنيدي على المركز الأول بين نجوم الكوميديا والآن صار احتفاظ علاء ولي الدين بالمركز الثاني في سباق نجوم الكوميديا هو أمل يستحق النضال.

ولا يزال اقتناعي بأن علاء ولي الدين ليس مجرد ممسكتاتي ولكنه ممثليء بدخله بمخزون ينتظر من يفتش وينقب عنه ويبدو أن شريف عرفه اكتفى في أول فيلمين بالبحث والتنقيب ولهذا فإن لصالح الطرفين علاء وشريف أن يبحث كل منهما على فنان آخر يشاركه العيلم القادم...

أفريكانو

تأكدت نجومية أحمد السقا في فيلمه أفريكانو مع أول إخراج له مع عرفه والاثنان بلعبان في تراك مختلف تماماً عن نجوم الكوميديا



نضجاً وإن كان لا يجيد فن قيادة الممثل ولهذا فإن مصطفى قمر بات نقطة ضعف رئيسية في هذا الفيلم والمخرج بالطبع مسئول أدبياً عن ذلك.

إننا أمام منبهة للفتور شهدتها أشهر هذا الصيف الخارج منها مولود والداخل إليها مفقود...!!
لكن الدرس الذي ينبغي أن تستعيده شركات الإنتاج، وأيضاً النجوم، هو السنة ١٢ شهراً الأمر الذي كان بمثابة إعلان الحرب على سينما الشباب والتعجيل بنهايتها وبدت كأنها «تشيخ» قبل أن تعيش مرحلة الشباب..

ولا تزال المساحة شاسعة بين أحمد السقا ومن يأتي بعده .
أما المخرج عمرو عرفه في هذا الفيلم بمد اختباراً حقيقياً له يؤكد تمتعه بحس سينمائي وامتلاكه أيضاً لمصنط الايقاع والحفاظ على الجو العام للفيلم .

لقد قدم الفيلم أحمد السقا وفي الوقت نفسه فإن ملى زكي تتقدم في اتجاه البنت النموذج التي تشغل خيال الناس ولهذا بدأت الجحور الداخلي من بعض القيود التي فرضتها على نفسها ولكن الفيلم كسابقه عانى من ضعف حاد في السيناريو الذي كتبه محمد أمين الذي كان يبدو أنه يريد فقط أن يملأ ساعتين هما زمن أحداث الفيلم ولا يجد أحداثاً درامية تجذب الجمهور وتهمله يتفاعل معها ولو لا سحر الطبيعة لاختلفت تماماً المتعة التي كان يحققها الفيلم لجمهوره .

أصحاب ولا..

ونأتي أيضاً في هذا السباق الصيفي لمصطفى قمر وهاني سلامة في فيلم أصحاب ولا بيزنس أول إخراج لطى إرديس تأليف محدث العدل .

وفي هذا الفيلم تجرى الأحداث داخل محطة تليفزيون من خلال الصراع التقليدي بين كل من مصطفى قمر وهاني سلامة كل منهما يقدم لحساب نفس المحطة برنامج توك شو - ويقدم السيناريو بلا أى منطق فنى عدداً من أغنيات مصطفى قمر التي سبق له أن قمنها فى آخر شريط كاسيت له وذلك كنوع من الدعاية غير المباشرة لهذا الشريط ثم ينتقل فريق العمل بمحطة التليفزيون يقوده مصطفى قمر إلي الأراضي الفلسطينية المحتلة ليصور ويسجل عملية استهادية لأحد الأبطال الفلسطينيين وترفض المحطة التليفزيونية عرضها ويكتشف هذا الموقف على أن أصحاب المحطة التليفزيونية لهم مصالح متشابكة بين عدد من الإسرائيليين الذين لا يريدون أن تفصحهم عرض هذه العملية الاستهادية .

مأرق هذا الفيلم أنه بدا وكأنه بيرس مصوغ من أجل تسويق أغاني شريط كاسيت لمصطفى قمر وهذا بالطبع يتعارض مع بطل القضية التي أنشأتها بعد ذلك حيث إنه يقف في جانب الاتصال الفلسطيني ضد المحتل الإسرائيلي . وهذا ما يؤكد على أن المشروع السينمائي لاند وأن يمتلك رؤية وقضية تساوى ندلاً هيباً لا يحضن فيها لرغبة بطل الفيلم كما فعل مصطفى قمر والذي شهد هذا الفيلم تراجعاً في أسهمه كممثل كان يبشر بموهبة في أول أفلامه (الجمال) مع أحمد زكي بينما هانى سلامة حدث بينه وبين الكاميرا قدر من الألفة كان معقوداً في تحاربه السابقه والفيلم هو تحرية الإخراج الأولى نعلى بديرس في أول أفلامه الروائية وشعرنا بأن على إديرس والذي عمل مساعداً للإخراج على مدى عشرين عاماً قد أضاعته له هذه السنوات

سينما خارج الحدود

د. أحمد يوسف

ترافيك أو خيوط التهريب



إخراج ونسوير: ستيفن سوديربيرج

سياريو: ستيفن جاجان

عن فكرة لمسلسل تليفزيوني من تأليف سامي مور

موسيقى: كليف مارتينيز

تمثيل: مايكل دوجلاس في دور روبرت ويكفيلد مسئول مكافحة

المخدرات الأمريكي

بينيسوديل توروي في دور خافيير رود ريجز ضابط مكافحة

المخدرات المكسيكي

كاترين زيبا جوفز في دور هيلين أياالا زوجة الرجل الكبير

في عصابة تجارة المخدرات

على الرغم من أن فيلم «ترافيك» يجمع للمرة الأولى بين النجمين مايكل دوجلاس وكاترين زيبا جونز، اللذين عاشا قصة حب مثالية كانت المادة الأساسية لصحف الإثارة الهوليوودية لفترة طويلة، فإن فيلم «ترافيك» ينتمي في كل تفاصيله الكبيرة والصغيرة على السواء إلى مخرج ستيفن سوديربيرج، الذي لا يخضع أبداً لمواصفات النجومية في أفلامه، على نحو ما نرى في فيلمه «ايرين بروكفيتش» الذي قامت ببطولته جوليا روبرتس، لكي يمنحها فيه وجهاً جديداً تماماً لنجوميتها. وربما لم يجد سوديربيرج حتى اليوم ذلك السيناريو القوي الذي يمكن أن يصنع منه عملاً فنياً فائقاً، فهي أنت في «ترافيك» كما في «ايرين بروكفيتش» أيضاً - أمام موضوع ومعالجة تقليديين، كان من الممكن أن يتحول الفيلم من خلالهما إلى عمل عادي ضلماً مثل عشرات الأفلام التي تناولت عالم المخدرات بما يحتشد به من الغموض والمأساوية بل الميولدرامية أيضاً - إن أردت تلخيصاً لفيلم «ترافيك» فإنه يحكي عن

ثلاثة خطوط درامية رئيسية، الأول هو قصة روبرت ويكفيلد المسؤول الأول عن مكافحة المخدرات في الولايات المتحدة، والذي يجد نفسه عاجزاً عن مواجهة هذه الشبكة التي تكاد أن تتفوق في موزانياتها على الدول الكبرى ذاتها، حتى أنه يكتشف أن ابنته المراهقة قد وقعت ضحية للإدمان. أما الخط الثاني فهو عن خافيير رودريجز ضابط مكافحة المخدرات المكسيكي الذي لا يواجه عصابات المخدرات وحدها، بل إنه يجد نفسه يواجه أيضاً فساد النظام. أما الخط الثالث فهو قصة هيلين أياالا، التي تكتشف أن زوجها رجل الأعمال الكبير ليس إلا رئيس عصابة تهريب دولية للمخدرات، فتتحول من زوجة مرفهة إلى شريكة في الدفاع عن إمبراطورية زوجها.

لذلك قد شامتت هذه القصص ذاتها في أفلام عديدة سابقة، لكن ما يجعل فيلم «ترافيك» عملاً فنياً متميزاً هو اهتمام المخرج سوديربيرج بالتفاصيل الواقعية والأسلوبية على السواء، فهو ينظر إلى الفيلم من بعيد، فيجد أن عليه أن يصنع من هذه الخيوط الدرامية - أو الميولدرامية - «شبكة» بالمعنى الحرفي للكلمة، بما يوحى بدلالة تمثيل «ترافيك» بالإنجليزية، الذي قد يفتن طرق المواصلات وتجارة والمخدرات معا، فهذه الخيوط أو الخطوط تمضي وتلتوي وتتوازي وتتقاطع وتتشارك في متاعاة حقيقية تضيق فيها الحقيقة، مما ينقل إلى المتفرج نوعاً من القلق يدفعه إلى أن يكون شريكاً في هذه الدراما. كما يقرر سوديربيرج أن يقوم بتصوير فيلمه بنفسه، فيستخدم الكاميرا المحمولة في معظم أجزاء الفيلم لوضعي عليه مسحة تسجيلية شديدة الواقعية تقلل كثيراً من النزعة الميولدرامية الكامنة في القصص المختلفة، كما أنه يبرع في اختيار نوع شريط الفيلم الخام والتظهير (التحميض) الخاص بكل من هذه القصص، حيث نرى على الشاشة الأجواء المكسيكية في لون يميل إلى الاصفرار وخشونة حبيبات الصورة، بينما يطغى اللون الأزرق البارد على مشاهد مسئول مكافحة المخدرات الأمريكي، على حين يدير عالم العصابات هو الأكثر واقعية.

إن فيلم «ترافيك» في التحليل الأخير درس حقيقي في السينما، وقد لا يكون متوجهاً إلى المتفرج العادي الذي لابد أنه ينتظر بعض «الترابيل» السينمائية المتوقعة في فيلم عن عالم المخدرات، لكنه إن وجد هذه الترويل أبداً، فهذا الفيلم لا يقدم تسلياً، ولا يمنح حلولاً هريرية لقضية مأساوية، لكنه يطرح الأسئلة الحقيقية التي تنتظر أن نساهم جميعاً في الإجابة عنها، ومن أهم هذه الأسئلة وأكثرها خطراً هو كيف يمكن للعلماء أن تساهم في انتعاش تجارة المخدرات، فقلنا عندئذ نعيد النظر في معنى هذه العولمة وخفاياها.

برهان الحياة



بأنى بالخوارق فلا نملك إلا أن نفتح أفواهنا من الدهشة عندما كنا أطفالاً، وقلم «برهان الحياة» يتعامل معنا بالفعل باعتبارنا متفرجين سذجاً لا نملك إلا الإعجاب بذلك «الشجيع» الذى يفعل الأعاجيب إنه تيرى ثورن، الذى يقول لك الفيلم أنه «متخصص» فى إنقاذ رهائن عصابات الإرهاب فى العالم كله، لا يكاد ينتهى من مهمة حتى يبدأ أخرى قبل أن تدملك حجمه، ولا ينسى الفيلم أن يقول لك أن الإرهاب يسود العالم كله (ماعدا أمريكا المتحضرة بالطبع، التى ما تزال تعيش آثار تدمير أو كلاهما الرهيب على أيدى «سفاح» من أبنائها!). وهكذا يتم استدعاء تيرى ثورن إلى بلد ما فى أمريكا اللاتينية، بعد عودته مباشرة من الشيشان، أما المهمة الجديدة فهى إنقاذ «المهندس» بيتر بورمان الذى يبني سدا لهذه الشعوب المتخلفة، لكن عصابة تختطفه وتطالب بالمال مقابل الإفراج عنه... وهنا أيضا يبت الفيلم دعائه المسمومة حين يقول لك أنها «كانت عصابة ثورية تحولت إلى احترام تجارة المخدرات بعد زوال الاتحاد السوفييتى السابق» الذى كان يدعمها!! ذلك من هذه المغالطات السياسية الفجة التى لا نمنها نترك تأثيراً حقيقياً على المتفرج، ودعك أيضا من حديث «المهندس» المختطف عن رغبته فى الذهاب إلى مصر (!!!) لبناء سد هناك، فإن كل ما يبقى من الفيلم - على الرغم من نجاحه التجارى النسبى - هو «حدوته» شديدة السذاجة عن وقوع زوجة «المهندس» فى حب «الشجيع»، لكنهما يدوسان على قلبهما من أجل «المهندس»، وهكذا يعيد الشجيع الزوج إلى زوجته، ويودعها وقد قاضت الدموع من المأقى، وتصدق الموسيقى بينما الشجيع الطائر يعضى إلى مهمة جديدة يحارب بها الإرهاب الشرير فى كل مكان. إن أرذنت الحميفة فى الفيلم كله ثم صنعه من أجل هذا المشهد الأخير... دور أن يهتم لحظة واحدة بأية درافع درامية تؤكد على ضرورة وجود قصة الحب تلك بين الزوجة والشجيع، سوى أنها ربهت. من الحياة فى بلاد متخلفة، لكن الواجب يدفعها إلى البقاء إلى جانب زوجها لنقل الحضارة والمدنية إلى هذه الشعوب النادرة للجميل. كل ما يبقى إذن هو سلسلة لا تنتهى من مشاهد إطلاق الرصاص وأزيز الطائرات ودوى الانفجارات، حتى أنه قد نشعر أحياناً بالملل من طولها المفرط، لكن كل ما أرجو أن تنتبه إليه هو تلك النزعة المعنوية التى تتسلل إلى الفيلم، وتؤكد أن «الغرب» وحده هو الحبيب المطلق، وأن «الآخرين» (كل الآخرين) هم الشر المطلق. فهذه الرؤية قد تصنع عملاً دعائياً فجاً لم يعد ينطلى على المتفرج المعاصر، لكنها لا يمكن لها أن تصنع أبداً عملاً فنياً حقيقياً لأنها تفقد جوهر الدراما، وصدق الحياة التى عجز الفيلم عن أن يقدم برهاناً على وجودها.

إخراج: تايلور هاكفورد
سيناريو: تونى جيلروى وويليام بروشنو
تصوير: سلافومير ايزدياك
موسيقى: داني إيجلمان
تمثيل: ميج رايان فى دور تيرى ثورن
راسيل كروى فى دور تيرى ثورن
ديفيد مورس فى دور بيتر بورمان

عنى عكس فيلم «ترايفت» تماماً، فإن فيلم «برهان الحياة» تم فصله حصيصاً من أجل استثمار قصة الحب الساخرة التى يعينها ضلأ نعيم فى وقع النجوة. حيث بركت النجمة بيج رايان زوجها، تيرى ثورن حياة جديدة مع إلهة راسيل كرو، لكن فيلم «برهان الحياة» يحارب عنى نحو حفى أن يخلص من التأثير السلبى لدى معجبيه شحنة مما يمكن تفسيره على أنه حيلة لحياس «الزوجة» حين يؤكد نعيم - عنى عكس التوقع تماماً - أن ضلته سوف تدوس على قلبها من حب ن بقى مع زوجها. وسوف يذهنت أن التسمية الأمريكية لفاحلك كعادتها بالندفصات الغنية بين موسم جيممنى وأخر، أو بير فيلم وآخر فى نفس موسم (أو يخلص شند لأمركيون دهسند وحيدة أملمه فى موسم عاد ٢٠٠٠ بعدم كان موسم السابق منشراً عنى نحو كبير. لذلك لا تستعرب كبيراً أن ترقى أن نفس «الأفلام الأمريكية المعاصرة» حصى بى در فسه تذكرت سموحات السيمفونية الأوروبية من عقدين و سالة عقود من الزمن. نيمما بى بعض «الأفلام الأخرى على نحو ذكرت بالأفلام بعصرية نموصعة فكر» وأسبب عنى طريقة حساد نندس مصطنعى وحسد السعداوى. ولت أن ننصوى أن فيلم «برهان الحياة» يكاد أن يعيد عثيت بعض من قصص راسيل ثورن، الذى كان

النمر الراكع تتين مختبىء



إخراج: أنجى لى

سيناريو: وأنجى هولينج و جيمس شاموس و تمى كويونج
عن رواية: من تأليف وانج دولى (أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين)

تصوير: بينتريو

موسيقى: تان دون

تمثيل: شويون فات فى دور الفارس لى موباي

ميشول يوى فى دور الفارسة شولين

زانج زوى فى دور الأميرة الشابة جين

تشانج شين فى دور قاطع الطريق لو (المعروف باسم «السحابة السوداء»)

بيبي تشينج فى دور الساحرة جيدفوكس

مرة أخرى ينبغي أن نتوقف قليلاً عند عنوان الفيلم، الذى تمت ترجمته إلى العربية على نحو خاطئ، ومتعجل إلى «نمر رابض، وتنين مختبئ»، فكأن النمر أيضاً يعنى أنه محتفز، كما أن هذه الترجمة قد توحي بوجود نمر وتنين في الفيلم، وهو الأمر الذى سوف يجعل المخرج يتساءل بعد مشاهدة الفيلم أين هما، فالحقيقة أن عنوان الفيلم بالانجليزية يعنى «النمر الراكع تتين مختبئ»، بما يوحي بأنه إذا عرضت إنساناً للذل والمهانة فقد يبدى الانكسار، لكن حذار فخلف قناع الاستكانة يكمن بركان ينتظر لحظة الانفجار. هذا هو الموضوع الحقيقى للفيلم، الذى يبدو للوهلة الأولى أنه ينتمى إلى أفلام فنون الحرب الفنتازية الأسبورية على طريقة الكونج فو أو الكاراتيه، ولأسف الشديد فقد تم الترويج الإعلامى عنه عندما تحت هذا المفهوم التجارى، فاصيب الجمهور بالاحباط، لأن أحداً لم يدله على المفتاح الحقيقى للفيلم - كما أن الفيلم يحشد بقدر غير قليل من التلاعب بالصور المولدة كمبيوترياً، مما يجعله قريباً إلى «العاب الفيديو» (وليس غريباً أن تقوم

السينما الأمريكية بتحويل لعبة فيديو إلى فيلم مثلما فعلت مؤخراً مع الشخصية الأليكترونية «لاراكروفت» بطله لعبة، غزاة المقبرة). لكن يبقى أن «لعبة الفيديو» التى جعلت أبطال الفيلم يسيرون فوق الجدران، ويسبحون تحت الماء، ويطيرون فوق السحب، ويقفون على غصون الأشجار كالصافير، لم تقصد إلى إبهار المتفرج، وإنما أضفت على الفيلم روحاً خيالية أسطورية تجعل من «الحلم، البشرى الجميل اللبيل بالاعتناق من أسر الجسد» حقيقة، واقعة مجسدة على شاشة السينما. وإنك لست تستطيع أن تقترب حقاً من عالم الفيلم إلا إذا توحدت مع عالمه الأسطورى الغامض، الذى يخرج بين حوادث المحاربين وأخلاقياتهم الغروسية (على طريقة الساموراي فى اليابان)، مع خطوط سردية تحاكى «الف ليلة وليلة» فى الدخول فى حكاية إلى أخرى كأنك تدخل متاهة سحرية من الحوادث. لكن الأهم هو ذلك الظل المعاصر من النزعة الاجتماعية والسياسية والفلسفية - وحتى «النسوية» أو لعلها هى أهم تلك النزعات فى الفيلم - التى تجعل الفيلم كله رؤية نافذة للحياة. إن الفارس لو موباي يقرر أن يسلم سيفه السحري ويهجر حياة الفروسية (ضد الشر) لأنه يريد الحكمة، لكن الفارسة شولين لا تقف معه فى هذا الرأى، وإن كانت مضطرة لقبوله لأن الحب العذرى يجمع بينهما (لقد كانت زوجة لصديق الفارس، الذى لقي مصرعه منذ فترة، فظلاً وفين لذكراه). وعندما يؤول السيف السحري إلى الحكيم يسرقه شخص مجهول تحت جنح الظلام، سوف نعرف لاحقاً أنه ليس إلا الأميرة الصغيرة جين، المتمردة على كل القيود التى تمنع تحررها وانخافها (فهي إذن النمر الراكع الذى يخفى فى أعماقه تنيناً مختبئاً)، فأبورها الحاكم يريد زواجاً سياسياً لها، ومربيتها سوف تكشف عن نفسها فإذا بها الساحرة الشريرة جيدفوكس (التي يمكن أن نترجمها مجازاً إلى «الغوة») التى تسعى إلى امتلاك السيف السحري، بينما تعيش الأميرة قصّة حب مثلهبة مع قاطع طريق متعاطف مع الفقراء، لتعرف معه - بعد صراع يجمع بين العذاب والمتعة - معنى الحياة الحقيقية.

لا تبحث إذن فى الفيلم عن «شجع، يقهر الأشرار، فحلى الشريرة جيدفوكس تمكك الميزور الدرامى على شرها (فلماذا ينقذ لواء زعامة الفروسية للرجال وحدهم؟)، ولكن عليك أن تتأمل كل تلك الخيوط الدرامية المتشابكة، بكل دلالاتها المتعددة، حيث تكشف قصة الحب العذرى بين الفارس والفارسة الكهلين عن تقاليد تضطر العشاق إلى كبت مشاعرهم، كمكتشف حياة الأميرة الصغيرة عن معاناة عبورها من الطفولة إلى الأنوثة عبر حواجز طبقية وذكورية وسياسية... لكن ما يبقى حقاً فى وجدانك على نحو ملح هو ذلك السؤال حول إذا ما كان على الفارس أن يتخلى عن سيفه طلباً للحكمة، أم أن الحكمة هى أن تبقى على السيف فى يدك لكى تدافع عن وجود الحكمة ذاتها؟

نافذة على المسرح المسرح والسينما: «قراءة نظرية»

ماذا يمكن أن يقدم المسرح للسينما؟ سؤال لا مناهس من طرحه عند الحديث عن العلاقة الجدلية بين هذين الفنون المرئيين. فقد يبدو المسرح الغربي الحديث بتجاربه الطليعية التي غالباً ما تخاطب الصفوة من متذوقي الأدب المرئي غريباً علي عالم السينما بإبداعاتها وشعبيتها الواسعة، ولكن المسرح والسينما وجهان لعملة واحدة - الفن الدرامي التمثيلي الذي يقاس نجاحه بجماليته. لذا كانت السينما أقرب إلي المسرح منها إلي الرواية - مثلاً - أو فني الرسم والتصوير فالسينما كانت - ولم تزل - تستقي رؤيتها من الفنون التي نعدّها الآن قديمة. إذ تستوحي أساليب السرد من فن القصة، ولكنها تعتمد علي المسرح أيضاً في استيحاء التقاليد والتقنيات الفنية، وكذلك الخبرات البشرية، وبخاصة عندما يتحول بعض الفنانين الغربيين من ذوي الشغافات المسرحية إلي عالمها، حاملين في جميعهم تصوراتهم الفردية عن السينما، وقدراهم ومواهبهم وتقاليدهم وتجاربهم التقنية، من أمثال (إدوين بورتر) و(ديفيد وورلج جريفث) من الرعيل الأول، و(أورسون ويلز) و(لورانس أوليفيه) و(بيتر هول) و(بيتر بروك) من الجيل الثاني: وعند دراسة علاقة المسرح الغربي بالسينما لابد من أن نضع في اعتبارنا الظروف الزمنية الذي يربطهما بالفنون الأخرى، ويربط تلك الفنون بهما وبخاصة من ناحية الرؤية. فالمسرح والسينما يقسمان نزعاً العرص الفرجوي وطاقة الممثلين والزغبة في استئثار الجمهور وامتصاص روح الفن بوجه عام. وهما دائما البحث عن شمولية الرؤية كنسقين فنيين ذوي حس مترام. وهنا المسرح الحديث والسينما بشكل عام - لم يتواجدا من هراع. فلقد قامت السينما علي تقاليد وهزوب المسرح (الميلودرامي)، وتلورت معانها المسرح الحديث من بعض القوى التي دفعت بالسينما إلي حيز الوجود، كما أن أكثر مبذعي المسرح وجدوا بؤرة إلهامهم في السينما. فمن بين كتابات المسرح الغربي الحديث شرح بعض من أمثال (سندلهاوسكي) في الإبداع حين أن تتحرر صناعة السينما من تأثير المسرح. فمسرحيات (بيراندللو)، علي سبيل المثال، لم تكن سوي استكشاف لمسرح واع. بمسرحانيته، ولكنه عرف الكثيرين عن السينما وكنت روايته، مذكرات مصور سينمائي، راح يستكشف فيها إيهاءات الجنس الفني الجديد. حرقه (بريخت) المسرحية نعت نموا واعيا من خلال اتصاله بالسينما كحشبة مسرحه الدائرية في مسرحية «الأم شجاعة». جاءت تغيير سريع لمشاهدنا، وعدد من المميزات الفنية الأخرى التي استلهمها الممثل السينمائي. ولقد اشغل (بريخت) في أحد الأفلام وهو لم يزل في ألمانيا، كما اشغل بعد ذلك كاتب سيناريو في هوليوود. ومع انه استحدث الأفلام في مسرحياته بشكل وثائقي فإن مشاهدته سريعة التعبير وأحاسيسه بالمشهد الدرامي عميق، مما يكثف - في التحليل البهائي - عن أكثر من مجرد استلها لتلك الأفلام. ففرقة (باوهاوس) المسرحية

لتي صممت (فسكولد مانزهاوث) و(أرثو سكارو) عثرفت صراحة استلهم المسرح، مستخدم كل لب حناحه لفنون أخرى. ومذ رم (هيجز) فصاعدا حاول المسرح أن يكون شاملا، أن يحوي في سينما ذاته. ونع (فيليبو بوما، م. بنني) رائد تحركه، مستفهمه كان «من ندي فكرة إنشاء المسرح السينمائي، فظهر بصور في كندا بين ١٩١٠ - ١٩١٤. المسرح مركزا لكلا هيو. من أشكال عثبه أن يستغف ختبت استكشاف مبدع. في سينما - لب أبطال مسرحية. وبصافه في تلك أوقات، أن جاء - كن من لمسرح من الأميركيين (إدوين بورتر) و(فيليب هريفت) سينما هذات المسرح الميلودرامي. جاءين مبه - سبيت لصلالان - انعام الجاهيزي، إلى حاولا في الوقت نفسه أن يبتعدا عن المسرح باستخدام اللقطات القريبة والقطع السريع. ويعبر ما كان للمسرحيون يستغيرون إيهاءات عديدة من السينما، كنوا بتجويو إلي مطلق لب استعمالها السينما، بما مثل التوكيد علي التعميد والمسرحية نصريه أو الواعيه المقصودة ومنذعو السينما الرواد بدءا - (حريفت) حاولوا ألا يحاكوا مسرح وإنما أن يعثروا اثره معتمدين علي حداثته كمحز حين سينما لسن - دي



كان المسرح يفرض عليه تخطّيات وقبّوداً من حيث الزمن والمكان إلى أقصى نتائجها، والمسرح والسينما - علاوة على ذلك - يواجهان أزمة هدية، فالمسرح عانى تلك الأزمة لمدة ثربو على المائة عام - منذ زمن مسرح الحز الذي اسدعه (اندرية انطوان)، ومسارح (سترنديبرج)، (انس) و (غاسلافسكي) .. والسينما بدأت تعاني ازمتها منذ أكثر منذ سن ربيع فرن - منذ مدمم النايفريون ثم العيديو ثم الأقمار الصناعية فيما بعد - ومن ثم كان مهما أن يلتحم المسرح والسينما في عناق إبداعي تحديق جمالياتهم بدلاً من الخوض في قصايا جدلية عقيمة، مثل قصة ما إذا كان الفيلم هو الصورة الفوتوغرافية الحالية للمسرحية، أو كنت مسرحية صم مرئياً تداعياته طيفاً لمعصيات الفن السينمائي فاشجده مسرح - تسبيح تمحّص عن تحريره جمالية فريدة دلّت عليها عمل هدية حصد في الغرب الأوروبي منذ اشكسيرييات المسينة أي شيء تعالت إلى فلام سيمائية ناححه.

جمال عبدالناصر

رؤيات فنية واعية. ولقد اتفق مبدعوا المسرح نفس الشرع، فلم يتخلو عن أية ميزة من ميزاتهم، بل حاولوا أن يلحقوا بما توصلت إليه السينما، واضعين نصب اعينهم ما توصل إليه المسرح أيضاً. وفيما عد الاختلافات الأساسية في الوسائل التقنية المتبعة في السينما والمسرح، فلا يوجد على أي من الصعيدين ما يجعل أحدهما الأكملاً من الناحية التمثيلية، أو يعوّق اختواءه تقنيات الآخر فقد سمى المسرح - كاملة، وقد بوجي الأفلام بالانجزية الجيه - اتسمه التي جعلها المسرح - علامته المسجلة. وهذا يتم من خلال المسرح - المعبر في فيلم في بحراج - أفلام بطروقة مسرحية أشبه بنص المسرحيات في التلغريون. ومن شأن تلك انطريقه انازب محاروف صاع تسبيح ويحاصه من سار، بفكره 'مبادئ' كثر الأعمال المسرحية - ناهض من الناحية الدراما. وذلك في اضار 'تفيلد' انقي تحت شعر 'اسيما' الحالية.

من أخطاء إن - ان يقول بان المسرح يعفوق على السينما وعكس، إذ إنهما يكملان بعضهما، بل تخلص أحدهما الآخر من أوجه للنقص التي قد توجد فيه. فالسينما قادرة على الوصول بموقف أولي بسيط

أدب العالم؟!!

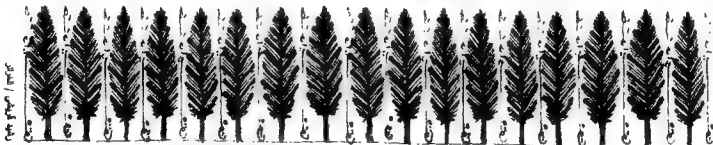
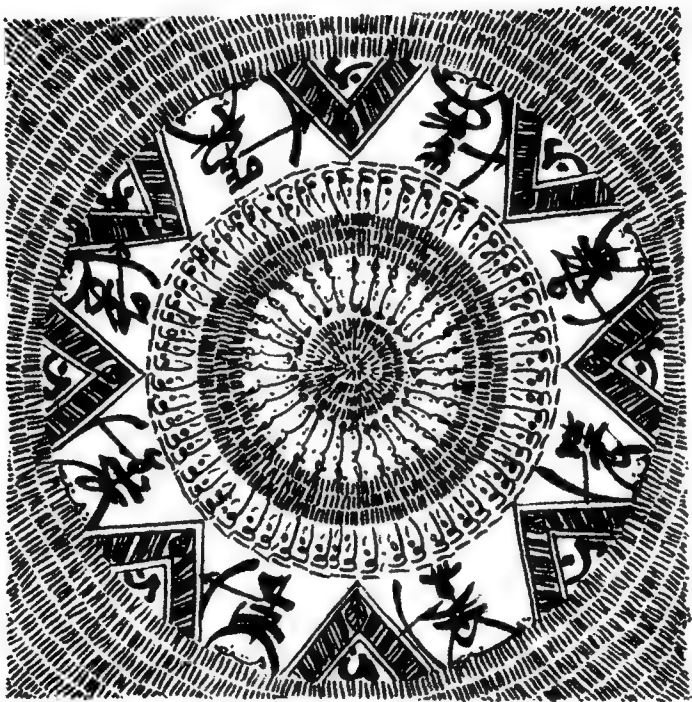
د. جابر عصفور

الأوروبية والأمريكية في الإقبال على ترجمة ما ينتمى إلى الأدب العربي إلا ما اتخذ أشكالاً فضائية، أو عالج موضوعات عابثية غريبة من وجهة نظر القاري الغربي في تصور هؤلاء الناشرين. ويوازي ذلك المكانة الأقل من هامشية التي تملحها موسوعات الأدب العالمية للأدب العربي علي وجه الخصوص، وأدب العالم الثالث علي وجه الخصوص، وذلك من حيث هي أدب بعيدة عن الصفات العالمية التي تتجسد في أدب المركز وحده. ومثال ذلك الموسوعات التي يطلق عليها عنوان "أدب العالم، World Literature". وهو مصطلح تكشف ممارساته العملية عن تقصص دلالاته في سياقات تطبيقه، ومن ثم عن عدم التكافؤ بين داله العام ومدلوله الخاص، فالندال ينصرف إلي عموم العالم، والمندلول الفعلي للاستخدام ينصرف إلي خصوص العالم الذي يحول، مرة أخرى، إلي مركز لا يري سوى تجلياته التي تستعيد صورته.

والندال الذي يضي عن غيره في هذا السياق هو موسوعة "الدليل المرجسي إلي أدب العالم، Reference Guide To World Literature". وهي موسوعة ضخمة صدرت طبعها الثانية سنة ١٩٩٥ في ١٥٢٠ صفحة من القطع الكبير الخاص بالموسوعات. وتشرف عليها دار نشر متخصصة في موسوعات أدب العالم، لها ما لا يقل عن خمس موسوعات تناولت الآداب الأمريكية والفرنسية وغيرها. والمحرر الرئيسي للموسوعة ليسلي هيندرسون Lesley Henderson وتشاركها في تحمل مهمة التحرير سارة م. هال Sarah M. Hall. وتحتوي الموسوعة علي مداخل لعدد ٩٤٠ كاتباً وكاتبة، وأكثر من ٥٠٠ مقال عن الأعمال الأدبية لهؤلاء الكتاب والكاتبات الذين ينوزعون علي عصور الأدب المختلفة من اليونان القديمة إلي عصرنا الحاضر. ويضع التعريف بالأدباء والأدبيات الذين تتضمن الموسوعة إلي نظام ثابت في الأغلب الأعم، إذ يتكون التعريف من سيرة حياة مختصرة، ثم قائمة بالأعمال الإبداعية وأهم المؤلفات، ويعقب ذلك مسح نقدي يتولاها ناقد خبير بالموضوع لملل من الأعمال البارزة، أو يتولاها أكثر من ناقد لأكثر من عمل حسب الأهمية والموقع. وتتضمن السيرة الحياتية للتفاصيل المتعلقة عن الميلاد والتعليم والحالة الاجتماعية ومرحل العمر والعمل، فضلاً عن الجوائز والأون التكريم المختلفة. وتهتم أقسام البيبلوجرافية بالأعمال المترجمة إلي اللغة الإنجليزية بوجه خاص، خصوصاً بعد استيفاء البيانات المتعددة للنشر. والموسوعة علي هذا النحو، ومن حيث الظاهر علي الأقل مفيدة للقاري الذي يريد أن يتعرف أدب العالم في تاريخه العتيق الطويل أو أقاليمه المتنوعة. لكن هذا السطح البراق سرعان ما يتكشف عن تخطيط متحيز ليس سوى ممارسة إيديولوجية لنزعة المركزية الأوروبية - الأمريكية. ويظهر ذلك في الملاحظات الخمس التالية:

ليس من الضروري أن تكون تجليات نزعة المركزية الأوروبية - الأمريكية بالغة الحدة والعداء في موقفها من أدب العالم الثالث بوجه عام، أو أدبنا العربي بوجه خاص، إذ يمكن أن تكون التجليات أقل حدة وعدائية، وبعدة عن تعدد التحقير المكشوف أو حتي المضمهر، ولكن نزعة المركزية نفسها تظل باقية، مهما كانت تعومتها الظاهرية، إذا جاز أن نستخدم هذه الصفة في هذا السياق، كما يظل تكرار تجلياتها المتنوعة علامة علي تأصل جذورها. ويعني ذلك أن النقص التكويني المتأصل بالمسلب في هذه النزعة لا يفارق كل تجلياتها، خصوصاً من حيث هي نزعة تري العالم كله من منظور مركزها، ولا تمنح حق الوجود أو القيمة إلا للآداب التي تعيد إنتاج نماذجها بأكثر من معنى، ولا تتردد في إقصاء المغاير لها لكي لا يبقى سوى حضورها المهيمن الذي لا يقبل المخالفة.

وللإقصاء صور متعددة في مستويات الممارسات التطبيقية - الأدبية أو النقدية - التي لا يفارقها مفهوم عالمية الأدب. وأولي هذه الصور التهميش الذي يتفلس بالمتصور، ويدين به إلي حال أقرب إلي الغياب. وثانيها اختيار ما لا يخلف في الوعي الثقافي العام سوي الأوامر التي يراد تثبيتها والإبقاء علي شيوخها. وثالثها رفض دعم ترجمة الآداب المهمشة، والانصراف عن نشر المترجم منها علي أوسع نطاق، وذلك جنباً إلي جنب تضيق دائرة التعريف بهذه الآداب إلي أبعد حد. ودليل ذلك ما نلاحظه من ندرة نصوص الأدب العربي المترجمة التي لا يعرفها الطلاب في الجامعات الغربية إلا علي سبيل النخص في الأدب العربي أو الآداب الشرقية، وبداخل أقسام مصورة بين أقواس التهميش وعدم العناية بالتيارات الإبداعية العربية المعاصرة إلا فيما ندر. وقس علي ذلك تردد الناشرين في المعاصم



خصوصاً حين نعرف أن قدماء الإغريق كانوا يعتبرون أنفسهم «تلامذة» الشرق الذي تنموا منه مهاديء الحضارة والفكر، ولم ينكروا تطعمهم علي أيدي قداماء المصريين والفيثيين وغيرهم من الحضارات السابقة عليهم، ولم يروا أنفسهم رمزا يمارض الشرق أو يباغضه كما تصوره أفكار نزعة المركزية الأوروبية، وكيف يغلطون ذلك واللغة اليونانية نفسها - فيما يقول مارتن برنال - استعارت نصف معجمها للألفاظ الرفيعة من المصرية القديمة والفينيقية^{١٢}، ولا أقصد من وراء ذلك التقليل من شأن دور اليونان، أو حتي «محجزة» اليونان، وإنما تأكيد انتماء اليونان القديمة نفسها إلي الشرق الأسبق، وتوضيح أن تجاهل أداب الشرق الأقدم في موسوعة عن «أدب العالم» إنما هو فعل يبغي صفة «العالمية» القطعية عن هذه الموسوعة، ويثبت وقرع منظورها في قبضة رؤية إيديولوجية لا تري سوى مركزها، ولا تتردد في استبعاد كل ما لا ينسب إلي هذا المركز أو ينضئ أسطورة بطله.

المركز الأوروبي

أما الملاحظة الرابعة فخاصة باختبارات المؤلفين أنفسهم عبر عصور التاريخ المختلفة. ويسهل الانتباه إلي أنه حتي نهاية الألف الأولي من الميلاد لا يوجد في الموسوعة اسم كاتب ينتمي إلي خارج المركز الأوروبي الذي يتمحور حول الأدب اليوناني اللاتيني، ويمتد ليشمل أعلام الكتابة المسيحية من أمثال القديس جبريل والقديس أريسطو، ولا يوجد فيما يقارب ستين كتاباً من الألف الأولي للميلاد أي اسم عربي، لا في المصطلحات ولا في عصور الإسلام التي تدخل ضمن الألفية الأولي. وتختلف أعلام الألفية الثانية نوعاً ما، لأنها تضم بعض كتاب الحضارة الشرقية، فهناك أسماء للفردوسي وعمر الخيام وجلال الدين الرومي وشمس الدين محمد حافظ الشيرازي، لكن هذه الأسماء سرعان ما تختفي حين نجاوئ القرن الرابع عشر، فلا تضم الموسوعة سوى الأسماء الأوروبية إلي نهاية القرن التاسع عشر. وبالمطالع، يقع التركيز علي كتاب النهضة الإيطالية، ومنها إلي أعلام الأدب الفرنسي والإنجليزي والإيطالي والألماني والإسباني والروسي... إلخ. ولا شيء علي الإطلاق عن الأدب العربي الذي يبدو كما لو كان أدبا غير موجود في التاريخ الذي تعتمد هذه الموسوعة، ومن ثم لا ينسب إلي «أدب العالم» علي النحو الذي يراه القارئون علي تحريرها. ويستمر الموقف علي هذا النحو طوال القرن العشرين، فيما عدا بعض الاستثناءات اللاحقة لانتباه، إذ تبدأ الموسوعة في إدخال بعض كتاب اليابان، كما تضم أسماء لكتاب من أمريكا اللاتينية، خصوصاً الذين حصلوا علي جائزة نوبل، وأخيراً تشير الموسوعة إلي كل من توفيق الحكيم (١٨٩٨-١٩٨٧) ونجيب محفوظ أبطال الله في عصره. وهي ما تفعل ذلك إلا بعد أن تكررت

أما الملاحظة الأولي فهي خاصة بالمستشارين الذين يعتمد عليهم الاختيار في الموسوعة. وعندهم عشرون مستشاراً. تسعة عشر منهم أوروبيون وأمريكيون موزعون علي الجامعات الإنجليزية. وهندي واحد فحسب منسب إلي جامعة خارج المركز الجغرافي الأوروبي - الأمريكي. وهو جبريل راتي من جامعة نيويورك. وتركيبية المستشارين علي هذا النحو دالة علي انصافها إلي مركزها. وذلك وضع يترتب عليه مفارقة يصعب تجاهلها في عمل موسوعي ضخم عن «أدب العالم»، لا يتسم بدوائر مستشاريه لتمثل التنوع القطعي لأعراق العالم وأقطاره. ولا تتباعد الملاحظة الثانية عن المنظور نفسه، وهي خاصة بأسماء الذين أسهموا بكتابة مدخل الدليل المرجعي، أو صاغوا مقالاته النقدية، وعندهم يزيد علي ثلاثمائة وستين باحثاً وباحثة. والأغلبية العظمى من هذه الأسماء تنسب إلي الجامعات الأوروبية - الأمريكية، ومن ثم إلي المركز الأوروبي - الأمريكي، وليس من بينها من ينسب إلي العالم الثالث إلا في ثلث النادر.

وقد حاولت التطور علي باحث عربي ضمن هذه الأسماء يمكن أن يسهم بالكتابة عن أعلام الأدب العربي، فلم أجد سوى أسم واحد، ظننت أن صاحبه عربي، وهو أسم علي أحمد، ولكن سرعان ما اكتشفت أنه من مسلمي الهند، بعد أن عدت إلي قوائم التحريف بالمصاحفين، وعرفت أنه كاتب للرواية والنص القصيرة والمسرحيات، وترجم شعر أسد الله خان غالب من اللغة الأوردية إلي اللغة الإنجليزية، فضلاً عن ترجمة مختارات من الشعر الأوردية بطنان «الثراث اللغوي» سنة ١٩٧٣ قبل وفاته. ويعني ذلك أن القائمين علي تحرير هذه الموسوعة لم يشعروا أنهم في حاجة إلي استشارة متخصصين من العالم الثالث في أمور آدابهم الخارجة عن المركز لهيجين، ولم يفكروا في ضرورة الاستعانة بباحثين أو باحثات من العالم الثالث نفسه ليسهموا بالكتابة عن أعلام المبدعين الذين يزدحم بهم التاريخ الثقافي لقارتي آسيا وإفريقيا اللتين تتألان أقل التقليل من اهتمام هذه الموسوعة. وتعرض الملاحظة الرابعة إلي البداية التاريخية التي تبدأ منها الموسوعة، وهي اليونان القديمة التي تجعل منها الموسوعة نقطة الانطلاق التاريخية. ومن ثم الجغرافية - لأدب العالم كله.

ولن دل هذا الاختيار علي شيء فإنما يدل علي أن الموسوعة تبني علي المنصر التكويني الأول لنزعة المركزية الأوروبية علي نحو ما حلها سمير أمين في دراسته للامعة عنها. أعني اخفراع أصل هيليني منقطع عن كل ما قبله وما حوله، وإعادة كل شيء إلي هذا الأصل بوصفه مصدر التقدم وروح الحضارة للعالمية. وقد أوضح مارتن برنال الحقيقة التاريخية لهذا الأصل الإيديولوجي في كتابه «أدب السواد» في فصل أطلق عليه عنواناً دالاً هو: «مختلأ اليونان القديمة»، وثبت أن تصور هذا الأصل بوصفه البداية الأولي ليس سوى حكاية وهمية،

قبلهما وبمدهما عشرات وعشرات أكل منهما في القيمة الأدبية، لينتداه باسماء من صنف م. و. عجلتون (١٨٨٨ - ١٩٧٠) وليس انتشاء باسماء من صنف لسحق دينسين (١٨٨٥ - ١٩٦٧) أو لفريد دولين (١٨٧٨ - ١٩٥٧) أو روبرمو ليفي (١٩١٩ - ١٩٨٧).

وإذا وقفنا على ترجمة توفيق الحكيم ونقديم أدبه في الموسوعة، وهو التقديم الذين نهض به بول ستاركسي، لاحظنا الاختصار البالغ على الفور. وفي الوقت نفسه، التركيز على أن إقامته في فرنسا ما بين ١٩٢٥ - ١٩٢٨ هلمبت للدور الرئيسي في تحديد مجري مستقبل عمله الأدبي. ويضاف إلى ذلك عدم وجود مقال واحد على الأقل عن عمل من أعمال توفيق الحكيم التي ترجم منها خمسة عشر عملاً على الأقل إلى الإنجليزية، الأمر الذي يجعلها في متناول محوري الموسوعة ونقادها، ولكنه التحيز الذي تؤكد المقارنة بين كيفية التقديم للخل لأعمال توفيق الحكيم دون أفراد أي منها بحلول نقدي والتقديم المسهب للسلول لأعمال برتولت برخت (١٨٩٨ - ١٩٥٦) السلول مع توفيق الحكيم في السنة نفسها، حيث نرى، إلى جانب التعريف به الذي يصل إلى أربعة أمثال التعريف بالحكيم، خمس دراسات لخمس نقد عن خمسة من أهم أعماله. وحتى لو تركنا كتاباً في شهرة برخت، وقمنا بمقارنة أخرى بين تقديم توفيق الحكيم وكتابت أقل شهرة ومكثفة من برخت، مثل إريك ماريا ريمارك (١٨٩٨ - ١٩٧٠) السلول في السنة نفسها التي ولد فيها الحكيم وبرتولت برخت وجدنا احتفاء الموسوعة به دال، وتفصيلها دراسة كاملة عن روايته «كل شيء هادئ على الجبهة الغربية». وهو الأمر الذي لم يحدث مع توفيق الحكيم للمنصب إلى أدب لا تحلل لغته العربية المكنانة التي تعطلها اللغة الألمانية التي كتب بها برتولت برخت وإريك ماريا ريمارك على السواء. وما يقال عن توفيق الحكيم يقال عن نجيب محفوظ السلول سنة ١٩١١ رغم أن الثاني حصل على جائزة نوبل سنة ١٩٨٨. وتفتت قائمة أعماله كثرة ما ترجم له إلى الإنجليزية قبل نوبل وبمدها. ولول ما يلت الانتباه في التقديم الذي كتبه وليام هنشز الخطأ الذي جعل محفوظ لبنا وأبنة، والصحیح ابتدأن، وكذلك نسبة رواياته الواقعية، ومنها للثقافية، إلى الواقعية الاشتراكية، التي جلبت له الشهرة، الصوب «الواقعية النقدية».

غياب اللغة

وإذا جاوزنا التقديم للخل، لاحظنا عدم وجود تحليل نقدي لعمل واحد من أعمال الكاتب الكبير، كما جرت المأد مع كتاب العالم المعترف به، فبين في التقديم سوى إشارة مخلة إلى الثلاثية بوصفها أهم الأعمال من وجهة نظر كتّاب التقديم. ومرة أخرى، أو قارنا بين تقديم نجيب محفوظ وتقديم الموسوعة للكاتب السلول من ممة في العام نفسه، لاحظنا أن الكتّاب السويسري ماكس فريش (١٩١١ - ١٩٩١)

الذي لم يحصل على جائزة نوبل، يضم القسم الخاص به ثلاث دراسات نقدية عن مسرحيين له ورواية. والفارق يرجع في تقديري إلى انتصاب للغة الألمانية التي كتب بها ماكس فريش إلى لغات المركز، وذلك مقابل اللغة العربية التي لا تقرب من هذا المركز، بل لا يعترف بوجودها في موسوعة تجعل من نفسها الدليل المرجعي إلى أدب العالم. ولأننا لا نتحدث عن غياب اللغة العربية على سبيل السجاء، وإنما على سبيل الحقيقة، الأمر الذي يقودني إلى الملاحظة الأخيرة، وتتصل بسبب تكرار الأعمال الأدبية منسوبة إلى لغاتها في الموسوعة. وطبعاً، النسبة الأعلى للمكتوب باللغة الإنجليزية، لغة الموسوعة ولغة قرائها على السواء. وتأتي بعدها اللغة الفرنسية (١١٦) ثم الألمانية (٨٧) ثم الإيطالية (٥٠ مقابل ٣١ من اللاتينية) ثم الروسية (٢٨) ثم الإسبانية (٢٣). ويليهما الهولندية (١٣) التي تأتي بعدها اليونانية الحديثة (٧ مقابل ٢٥ من اليونانية القديمة). ويضربها السويدية (٦) التي لها من العدد ما للغة الفارسية القديمة. ولغتنا الانتباه أنه لا توجد إشارة إلى أدباء أو أجيال اللغة الفارسية الحديثة في إيران وغيرها، أو أدباء الأوروبية المعاصرين، فضلاً عن كتاب اللغة التركية وغيرها من اللغات الآسيوية، أو اللغات الإفريقية التي فرضت أدبها حضورها للالت في مراحل ما بعد الاستعمار.

والطرفة الأخيرة لهذه الموسوعة أن اللغة العربية لا توجد ضمن فهرس اللغات الموجودة في نهائنها. أما اسماً نجيب محفوظ وتوفيق الحكيم فيردان تحت عنوان «اللغة المصرية»، في الفهارس، كما لو كان للغة التي يكتب بها الكتّابان المصريان تخطف عن اللغة التي يكتب بها غيرهما من الكتّاب العرب في تونس أو المغرب أو لبنان أو سوريا أو العراق أو غير ذلك من أقطار العرب. وبالطبع، لا يجاوز عدد كتاب العربية الرقم اثنين مما يجعل للأدب العربي كله المكنانة نفسها التي تمنحها الموسوعة للأدب للشيشي الذي لا يصل - مثل الأدب العربي - إلى الرقم (٦) الذي تصل إليه مرات تقديم الأدب الهناري. فغافل؟! والسؤال الذي يفرض نفسه بعد هذه الملاحظات هو: هل يمكن - حقاً - أن تعتبر هذه الموسوعة ممثلة لـ «أدب العالم»؟ إن مفهوم «أدب العالم» فيها لا يعني سوى أدب المركز بالدرجة الأولى، ومجموعة من الأدب التي لغتيرت منه أو اعترف بها بطريقة أو بأخرى، أما ما عدا ذلك فمضروح في الأطراف التي يتم تهميشها إلى أبعد حد بالتقاس إلى المركز، أو تتكرر عقبات إقصائها وإغنائها من المحصور. وما فقلته موسوعة الإطار المرجعي إلى أدب العالم، ليس سوى مثال واحد فحسب من أمثلة عديدة على المركزية التي لا تزي أبعد من نلغرتها ومن صورها المذكورة.

حرب أكتوير ... ثقافة التكامل والإبداع

د. محمد قنحي

جناحان، ولا يمكن أن يبدع قبل أن يفقده الإلهام عقله. أو قبل أن يدركه «شيطان» الإلهام بكرمه. ولا يقتصر هذا التصور على بعض العرب وأفلاطون. فكثير من المبدعين يؤكدون، حتى يومنا هذا، أنهم ليسوا سوى أدوات في عملية الإبداع، وأن «شيطاناً» ما يطرق بابهم. ويصر إليهم بحلول المشاكل التي تزعجهم، بعد أن يكونوا قد فشلوا مراراً وتكراراً في التوصل إلى هذه الحلول، أوحى نسوا اللجأ والفشل. وأن هذا الشيطان يزورهم في بعض الأحيان وهم في «سابع نومة»، وفي أحيان أخرى وهم يتجولون في الغلاء، بل لا يستحي حتى من اقتحام دورات المياه عليهم، ولطفاً نذكر أن «وجدتها». ووجدتها، تلك الصيحة التقليدية التي يعلن بها كل مبدع عن فرحة الوصول إلى ما هو غير تقليدي، صدرت عن أرسطيدس للمرة الأولى علي باب حمامه، بعد أن وقع له اكتشافه المشهور. وبالطبع لا يمكن اتهام المبدعين والذوايع والعباقرة من «أفهاج» الجن والشياطين بالكذب أو الضلال..

كل ما في الأمر أن ما يحيط بهم من ظروف يعطهم عاجزين عن استيعاب مجمل ما يحدث في رحله. أو دراما - الكشف والإبداع. كما يعطهم يفسون أو يتناسون كل ما سبق محطة الوصول، ولا يرون ضرورة أو محي لتقصي ما حدث قبل المشهد الأخير. لكننا نستطيع إدراك جوهر دراما البرع حقيقة من كلام مبدعين غيرهم، لم تلمس فرحة الوصول أو يلمس تهليل المصنفين رؤيتهم، فوقفوا كثيراً عند الجهد الجبار الذي يقدمونه قريباً «لشيطان» الإلهام حتى يشرفهم بالزيارة. ولا شك أن القاريء يسأل عن علاقة كل ذلك بالأساس من أكديور والمعلية الإبداعية. ونحن نري العلاقة وثيقة إذا أخذنا بعين الاعتبار أن أول المفاهيم التي يجب تدقيقها ونحن نتحدث عن نوايس الإبداع هو مفهوم الإلهام.. فمن أكثر الأمور جلاء في هذا السبيل ما حدث فيما يخص فتح ثغرات في الساتر التدريبي علي الفناء عام ١٩٧٣. وكلنا يتذكر ما كان يقال عن استحالة اجتياز هذا الساتر في الظروف القائمة آنذاك. لكن أحد الجندين المصريين، المهوميين بكيفية اجتياز الساتر، استفاد من تجربة خبرها قبل ذلك في عملية تجريف الصخور بالسياء (ذات الضغط العالي) أثناء بناء السد العالي، ومن الهم والخبرة مما تولد الحل الإبداعي الذي أنهل الجميع، وهو تجريف أجزاء من الساتر التدريبي بمياء القنلة، باستخدام مضخات ترفعها وتكسبها الضغط المطلوب. وإيضاح طبيعة الإلهام علي نحو أكبر أعرد إلي مرثف حدث في فجر اختراع الطيران حيث كان المأخذ الذي يصيب هذا الاختراع في مقتل، هو أن الطائرة سرحان ما تهوي وتطمح بمن فيها، عند أي خلل يصيب أيا من أجهزتها الحيوية. ويومها كان واحد من الزواد الأوائل المبتكرين لأجهزة الطيران يمضي مهموما بهذه المشكلة، في طريقه لمشاهدة أحد استعراضات الإقلاع والتخليق والهبوط، فيما يشبه ملعب كرة القدم (كان الطيران مازال مجرد

- الإبداع هو الحياة النابضة بما يجدد الفعل اليومي وهكذا فهو عملية تسري في مختلف مجالات الحياة. وتراسل القدرات الإبداعية في المجالات الإبداعية المختلفة (العلوم والفنون والآداب...) هو ما يصنع القيمة العامة، وهو الدواء القادر علي علاج قيم الهمود والانتقياد... وهناك أوهام شائعة حول العلوم والثقافة والإبداع. وهذه الأوهام تخلق حواجز بين الناس والظفرة الإبداعية التي خلقت عليها، الأمر الذي لا بد أن يقودهم إلي التجلد والمرض بكافة أنواعه (نفسى - اجتماعى - عضوى...) وفهم هذه الأوهام قضية مهمة لأنها ضمن معوقات تجلي الثروة الإبداعية في كامل رونقها، وهي الثروة التي وسعت تقدم وتميز أي مجموعة بشرية علي مدار الأزمنة والعصور. ولما كانت مشكلة من مشاكلنا لن تجد حلاً حقيقياً لها دون جهد معرفي يجري في مناخ إبداعي، تبرز أهمية وجود تصورات صحيحة في هذا الصدد. ولا بأس من أن يكون طريقنا إلي إضاءة ذلك كله بعض ما حدث يوم السادس من أكتوير ١٩٧٣.

زعم بعض العرب الأقدمين أن الجن كانوا يسكنون قرية عبقري. ومن هنا كان وصفهم لكل من يأتي بشيء فذ بالمبقرية. فاصدين أن الجديد لا يأتي المرء إلا علي جناح هوس «شيطاني». وبكلمات أخرى أن الإنسان غير جدير بالتألق الجديد للقد، وأن مثل هذا التألق لا بد وأن يسقط عليه من عالم آخر. ولم يكن هؤلاء العرب شواذاً في تصورهم. فقد كتب أفلاطون أن الشاعر - شيخ المبدعين - كان أثوري مقدس له

خلال حديث الآخر، بإعداد ما سيخلف به عن موقفه المسبق، دون أن يجرّد للتفكير في مدي وجهة ما يقال. ولا يمكن لحوار أن يضطرّد علي نحو مستمر دون استبعاد لتقويم وجهات النظر الأخرى وتبني ما هو منطقي منها دون حماسية، ويمدنا عن رواسب القيم والأخلاقيات القلبية والحرفية، التي تجعل كل منا مضغ من «أناه»، دون أن يري الآخرين، وبذلك إذا كان سلم الترقّي (غير المبني علي أسباب موضوعية غالباً) قد قفز به بعيداً بحيث يطهر مجاله. - دون حق - مملكته وملكيته.

إن سبيل إزالة السائر الترابي يوم السادس من أكتوبر لا يلقى الضوء علي طبيعة الإلهام وبعض شروط العملية الإبداعية فقط، بل علي طبيعة الإبداع نفسه، وفهم معني للعمل المبدع - بعيداً عن التصورات الرومانسية والدرجسية - علي أنه -إضافة إلي أفكار الآخرين وتطويرها، فالإبداع ليس اختراعاً من الصفر. وليس في المجال الطبي أو التقني أو الاجتماعي وحده وإنما في كل المجالات. ولا بأس من أن نرجع هنا إلي ذكر ما شيع في العقد الفني الحديث عن «الانصاف».. لقد امتد مفهوم إلهام الرمز اللغوي في النص إلي رمز تجريدي آخر، امتد ليشمل النص الفني بأكمله، لأن النص لا يشير إلي جوهر بداخله فقط، بل يشير إلي نص أو نصوص أخرى خارجه، في سلسلة لا نهائية من علاقات النصان INTERTEXTUALITY... أي أن النص الفني يدخل في علاقات تنافس لا نهائية مع ما سبقه وما يلحق به من نصوص.

هذا كما تكشف تجربة اختراق السائر الترابي ما يحتاجه الإبداع من التراسل بين الخبرات (من السد إلي الحرب) ومن تجاوز للخصسية الضيقة، ذلك أننا نمش بالقلع عصر ما بعد التخصص لأن مجالات إبداعية جديدة تنشأ نتيجة التزاوج بين مجالات أخرى قد تكون متباعدة. نقد صارت الدراسات عبر التخصصية INTERTEXTUALITY من أهم منابع الإبداع والإلهام، فالتطور المعرفي اليوم يدفع إلي تضعب المعارف علي نحو مستمر، ويفرخ مجالات جديدة للمعرفة، كل منها يقيم جسراً بين فرعين أو أكثر، لم تكن يبدها في السابق أية صلات مباشرة، وهكذا يصبح التضعب والتفرع طريقاً في نفس الوقت لتكامل العلوم. في وقت ما كان مجال نشاط المبدع يشمل مجموعة من الفروع المعرفية. ثم تجمعت هذه النشاطات في حقل رئيسي واحد من المعرفة أو العلم، وبعد ذلك باتجاه واحد من هذا الحقل. والخطوة التالية التي يخطوها الإبداع في الظروف المريحة تتطلب معارف تكاملية مترابطة، بما في ذلك بين الطرائق المخفية للمعارف. إن الترجمة التكميلية من لغة إلي أخرى تستغلب اليوم علمي متخصصين في العلوماتية والرياضيات والفيزياء واللغات والمعلق وعلم النفس والهندسة... ودراسة الفضاء الكوني تستغلب

استعراض وفرجة)، ومع كل التلق الذي يحمله علي الطايرين والهم الذي يره به، طالعه وجه متفرج بعين واحدة (أعر) ولكن برقت في ذهنه المهوم الفكرة «العقريّة».. لماذا لا تكون كل الأجهزة الحساسة في الطائرة مزدوجة، كما هي الحال بالنسبة لعيني الإنسان، بحيث يدخل الجهاز البديل العمل حال أن يصاب الجهاز الأساسي بالصلب؟؟ وكانت هذه هي الفكرة العقريّة التي فحمت الباب لتحول الطيران من مغامرة غير محمودة المواقف، إلي ثورة حضارية حقيقية، إذ جعلت منه عملية تتمتع بضمنات أمان لا تقل عما يتوفر لغيره من وسائل النقل. هكذا فإن ما نطلق عليه إلهاماً ليس تجربة بعيدة عن الفهم إذا ما خلسنا من حالات النعوس..

إنه تفاعل وتجلّ لخبرات مفهومة، وكبد مخلص لذهن مهموم بمشكلة يحاول المبدع من خلاله حشد خبرات البشر السابقة، وتطويرها وتوظيفها لمواجهة «المشكلة» المهوم بها. لكنه تجلّ لابد أن تتوفر لتحقيقه عدد من الشروط. والتجربة الإبداعية لتجريب أجزاء من السائر الترابي تكشف لنا بعض هذه الشروط أفضل الوجود. ولعل أولها هو توفر درجة من السماح لتفتح الباب أمام التعبير عما يجول بالخيال (دون خوف، حتي من التسلفيه). فللتصور أن المبدع الذي فكر في نقل عملية «تجريب البقايا في السد العالي، إلي جبهة القتال، لفتح ثغرات في السائر الترابي نصي» القناعة كان مجتداً عادياً، وكان أول من سمع فكرته، وفق التسلسل الهرمي، عريف بالأقدمية (لا يهك الخط) ليوافق المجدد الجديد برد فعل من قبول: «لسه طالع من البيضة وداخل الجيش أوله أسبارح وعماوز يعمل فيها أمير؟». أو حتي أن أول من سمع فكرته كان ضابطاً كبيراً قد شكّن من وجدانه أن الأمر يحتاج إلي وسائل جبارة وإلي تفكير رتب كمبريرة خبثت الحرب، وتعلمت في أكاديميات عسكرية أجنبية.

ومن هنا ضرورة جرّ السماح والاستعداد للسماح، حتي بالنسبة لكلام ربما بدا لوهلة الأولي غير معقول، وربما كان غير محكم وغير... وبالمناسبة فإن لرفي ما توصل البشر إليه في مجال تنشيط الإبداع هو تشجيع بعض ذوي التركيبة الذهنية الخاصة، علي التعبير عما يجول بخاطرهم بصدد مشاكل تطرح عليهم فجأة، وعلي أن يقولوا أول ما يطرأ علي البال، دون تمحيص، ودون خوف من أن يبدو كلاماً فارغاً. علي أن تجري عمليات التمهيد بواسطة خبراء لهم تركيبة خاصة أخرى فيما بعد، بعد توفر درجة معقولة من السماح علي الاستعداد الحقيقي للحرار، والأهم من ذلك توفير الضمانات لاطراده، فقد اعتدنا في حواراتنا -لأسف الشديد- أن ينشل كل منا،

جهد متخصصين من كل مجالات المعرفة.

المعرفة، ناهيك عن أن مناهجها باتت تمثل نموذجاً معرفياً ارشادياً يمكن تطبيقه على ما هو خارج نطاقها. لقد سادت نظرية التطور لداروين الفكر العلمي حتى خمسينيات القرن العشرين. وظهر علم فقه اللغة ليدرس أصل اللغات ويقارن بينها ويوصف ويصنف خصائصها وخصائصها. مما أتاح إلى الأبد بالأحكام القيمة لتقويم اللغات بين لغات راقية ولغات بدائية، وذلك بعد أن زال وهم الرقي الذي تصوره الأوروبيون عن لغاتهم، إثر اكتشافهم أن اللغة الهندية القديمة (السنسكريتية) هي أصل هذه اللغات. ثم ظهر الاتجاه التحليلي في دراسة اللغة تأثراً بتجربة علم الكيمياء في تحليل المركبات العضوية وغير العضوية إلى عناصرها الأولية، وهكذا تم تحليل الإشارة الكلامية إلى فونيمات و... ثم ظهرت بوادر الإحصاء اللغوي في نهاية القرن الماضي عندما استخدم لأغراض ذات طابع عملي أكثر منه نظرياً، مثل تحقيق التراث، والتحليل الكمي لأساليب الأدباء والشعراء ولعل ذلك كله بقرينة مما قاله نعيم تشومسكي من أن مدخل حل إشكالية اللغة ربما كمن في البيولوجي وليس في المنطق أو الرياضيات!! إلى هذا الحد وصل التلاقح العلمي واقتراض المناهج ما بين العلوم المختلفة التي قد تهدو متباعدة. ومن هنا حاجة المبدع المعاصر إلى حد أدنى من الخلفية المعرفية، التي تتباين مكوناتها مع المجالات الأساسية لاهتمامه.

ومن هنا يتطلب النشاط الإبداعي تطوراً روحياً وجسدياً متناسقاً كما يتطلب معرفة دقيقة بالنفس الإنسانية والخيال المقسّم والروح الشاعرية. حقاً إن العفوية تكمن في التركيز في إطار ما يسمي المبدع إلى إنجاز، غير أن مثل هذا المبدع وسنمد الطاقة التي تتحرك من مناهل ومصادر غير محدودة... إن عفوية أثناس مثل نجيب محفوظ ودافني وأنتشين وجوته و... تكمن في أنهم ترعرعوا منذ نعومة أظفارهم وسط ثقافة روحية متكاملة، وليس وسط ثقافة تحنفي بالتجزؤ أو حتى بالفيسفاس. وبمناسبة ذكر نجيب محفوظ ماذا يستطيع المبدع أن يفعل بكل معارفه دون قدرات الخيال والتصوير والحدس وال عاطفة؟ أو ليس الفن قيل كل شيء هو الذي يساهم في تربية هذه القدرات، وهو الذي يستطيع إيقاظ وتطوير التفكير المرن والمتربط في الوقت نفسه؟ وإن كان الفن بطور موهبة التصور الخلاق الفلسفة تربي ثقافة التفكير النظري وتبني تصوراً متكاملًا عن العالم وتطور البديهة اللبكيكية التي توجه عمل الفكر بصورة شعورية أولاً شعورية. إننا حين نحرّم الإنسان من الفن أولئكسة نجرده من القدرة الخلاقة، فعول المبدع

إن المنجزات الكبرى الفكر البشري تحدث اليوم في نقاط التقاء مجالات الفلسفة والعلوم الطبيعية والعلوم الإنسانية واللغوي، التي ويكتشف كل مجال منها في تطوره طموحاً لتحطيم الحواجز المخرقة في القدم القائمة فيما بينها. وحين تقوم مجموعة من الباحثين في تخصصات مختلفة اليوم بدور الفريق الموحد فإن ذلك يحد من ضرورة تحول كل منهم إلى باحث شامل (إن جاز استخدام هذا التعبير على غرار الفنان الشامل)، ذلك أن التوحيد بين مهنيين متبقي الأفق في مجموعة واحدة لا يفي بالنتيجة المرجوة. فإذا لم يكن لدى الفيزيائي فكرة جيدة عن البيولوجيا، وإذا كان البيولوجي لا يعرف الفيزياء والكيمياء فلا يمكن أن تقوم صلة واعية خلاقة، تخلق بنتاج للفريق الواحد إلى الأفق الجديدة. ومن هنا فإن الباحثين معا على حل مشكلة معقدة متشابكة يصوغون في نص الوقت، وحس عمل الباحث الشامل، في كل منهم. وما يدفع الباحثين إلى هذه النتيجة هو موضوع البحث الذي لا تقوم فيه حواجز بين الظواهر البيولوجية والظواهر الفيزيائية والكيميائية.

الفكر الموسوعي

ولقد بدا يوماً أننا لم نعد في حاجة إلى «أصعاب الفكر الموسوعي»، أو أن زمن هؤلاء الرواد قد ولى إلى غير رجعة، بالذات بعد أن تحدت المناهج، وتضخمت المادة المعرفية بصورة تفوق قدرة الذكرة البشرية، وتعدت وتخصصت بصورة يصعب أي عقل على الإمام بها بصورة شاملة. لكن نظم المعلومات أصبحت عوناً مقولاً، ولم تعد مهمة طالب المعرفة فيها مقطرة في هيلة منهج وبني ونماذج ارشادية وعلاقات وتوجهات ومبادئ وعقائد أساسية وحدود واضحة.

إن شمولية المبدع لا تنعارض، بشكل عام، مع التخصص ولا تنفيه... إنها لا تنعارض ولا تنفي إلا التخصص المنهزل الضيق الأفق. وليس هدف المبدع في نشاطه عبر التخصصي الإمام بل العوامة وما أكبر الفرق بينهما، وفقدان ذلك يؤدي إلى أن تصبح المجالات العلمية والمهنية والثقافية أشبه بالجزر المنعزلة، وإن كان ذلك جائزاً في الماضي فلم يعد ذلك يجوز في هذا العصر، مع طبيعة المشاكل التي نواجهها اليوم في عالم شديد التمسّد والتشابك، ويطرح إشكاليات غير مسبقة، ومع ظهور توليفات علمية ومنهجية مستحدثة، تستحث الفكر على توليد الجديد ناهيك عن إعادة طرح القديم.

إن طبيعة العصر قد دفعت بالتلاقح العلمي واقتراض المنهج إلى مشارف جديدة لم تكن في الحسبان. ولا بأس من أن تكون اللغة مثالنا في هذا الصدد، فهي أهم

إلي تابع، والمكتشف إلي واصف، وتبقى مجموعة من شروط العملية الإبداعية أوضحتها بجلاء تجربة السادس من أكتوبر ولا نملك إلا أن نمر على بعضها هنا سريعاً لاعتبارات المساحة... منها مثلاً أهمية الخبرة العاطفية. ناهيك عن قيمتها الدافعة. للتجربة الإبداعية. فالأرجح أن من نقل تجربة التجريب كان قد استهان بصديقها: «كيف يمكن إزاحة الحجر بالمياه؟ يا رجل. قل كلاماً غير ذلك»، حتي رأي

بعميله ومارس بيده و... وكانت هذه الخبرة العاطفية عاملاً مهماً في تجاوز ما كان شائعاً عن استحالة التعامل مع السائر الترابي في حينه. لكن لعل أهم الشروط إطلاقاً هو ضرورة اكتمال دائرة الإبداع والاستفادة من أفكار الحوار، ونقلها إلى حيز التنفيذ، حتي تشكل حذاً إبداعياً متواصلاً (بمعنى عن الهدر والإحباط). وهنا لا بد من المبادرة إلي إشراك الجهات التنفيذية في هذا الحوار، بل التشجيع علي تكوين أدوات تنفيذية غير تقليدية، والتحلي في ذلك كله بنفس طويل يجعل عملية الوصول بالحوار إلي التنفيذ هي المحك والفيصل في أن تكون جميعاً - متحاورين ومنفذين - جادين أو هازلين.

ونؤكد في النهاية علي ما بات واضحاً طوال هذه المجالة، وهو أنه لا بأس طبعاً من أن يكون اهتمامنا بمشاكل صغيرة أو جزئية، فليس السد والحرب وما شابههما من إنجازات كبرى هو المجال الوحيد للإبداع، ولا مجال لفوضى ما شابهها دون لياقة ودرية إبداعية لا تتأني إلا مما يبدو ممارسات «صغيرة». غير أن المبادرات الإبداعية المتفرقة لا يمكن في النهاية أن تتحول إلي تيار فاعل ملحد له

قيمه، إن لم تسقم منظومة القيم في المجتمع بحيث تصبح القيمة للأتلف «اجتماعياً، الأمر الذي يؤدي إلي حث هذه المبادرات وتناميها دوماً. بقيت ملاحظة أخيرة هي أن اختيار جزئية مما يجري في السادس من أكتوبر لإنشاء العملية الإبداعية وأولعها جاء في النهاية بهدف إيضاح ترابط الحث الإبداعي علي مستوى المجتمع كله، وما فجره ما يجري يوم السادس من أكتوبر في جميع مجالات حياتنا. وما يمكن أن يفجره تمحيصه - من طاقة إبداعية أمر بليغ في جلالة.



مديح الظل

يسري أبو العنين

فهو يستعيد اليابان بأشياءه الصغيرة والكبيرة، من أواني الطعام إلي أجهزة الإضاءة والدنفة ومن عمارة البيت الياباني وتنظيم فضائه الداخلي إلي اللباس والموسيقى وطريقة التدريج.

إن تانيزلكي يتسامل.. أي محبي
سبيلك الفكر الياباني لو كان مخترع قلم
المسير يابانيا أو صديقا؟ أي شكل
سيتخذه المجتمع الياباني لو لم يكن
أدوات القرب.. ماذا يحدث لو نشأ
الطب الحديث في اليابان..؟

يتسامل تانيزلكي ثم يجيب.. لو
حدث ذلك لمار اليابان في أنحاء
مفاير نحو عالم مختلف بناس
طبع الياباني ويسري
خصوصيته في كل مجالات
الحياة. إلا أنه يدرك جيدا
(مقلما ندرك جميعا) أن
هذا النوع من الأسئلة
ليس سوى تخبيلات

روائية.. فهو يقول..
لقد حدث ما حدث
والعودة إلي الوراء لم
تعد ممكنة. إنه
يعرف أن اليابان قد
انخرط في إيقاع
الثقافة الغربية،
ويعترف (مثلا)
جميعا بأن
مناجع
الحضارة
المعاصرة لا
تخصي. إن كل
ما يريد هو إحياء
عالم الظل ومحاولة

الحفاظ علي ما تبقى منه كي
لا يضعف في صخب التكنولوجيا وبدوى
للحضارة المعاصرة.. أليس هذا حفاظاً
على التفرد أو الخصوصية..؟

إن تانيزلكي يتحسر علي حواجز السوجي التي كان

يقودنا «مديح الظل»، للروائي الياباني «جوتيشيرو تانيزلكي، إلي مواجهة حاسمة مع أنفسنا ونحن على مشارف الصدام مع تلك الآلة الكونية التي تعرف بالعلومة.» ومديح الظل، لا يجعلنا نمنع النظر في هويتنا فقط، ولكنه يجعلنا نشتب بها في مواجهة ما يمكن أن تفرضه وسائل المعلومة من تلاشي التمايزات. إن «تانيزلكي» يشير إلي يابان لا نعرفه، لم نسمع به حتي، لأنه يابان غير مطابق للصورة الرائجة عنه.. يابان شرقي متوحد بقيمه وموغل في خصوصيته، يابان لم يملكه هاجس التكنولوجيا ولم يخرط في حداثة الغرب. وهذا الضوء الذي يقيه الكتاب ليكشف به معنى الذات، يجعلنا نتسامل.. ما هي الهوية؟ وبخصوصية أكثر.. ما هي هويتنا كعرب حتي نحافظ علي البقية الباقية منها في الحرب الشرسة التي تدبرها قوي كبيرة تحت دعوي المعلومة؟ أهى الطبيعة؟.. بمعنى هل طبيعتنا كعرب هي هويتنا.. أم أن الهوية هي التاريخ؟.. والحق أن الهوية هي التاريخ.. هي ذلك الزمن الذي يتغير ومن خلال تغيره تتشكل الهوية. إن أي تغير من شأنه إيجاد عادات تقوم بالتفاعل والإزاحة لعادات ماضية، وكذا ثقافات تقوم هي الأخرى بالتفاعل والإزاحة لثقافات ماضية.. إن العادات والتقاليد والأعراف والدين والموروثات تشكل في النهاية هويات زمنية أي تاريخية متغيرة. الهوية.. هي ما نحمله من سمات فرضتها الجغرافيا والظروف الاجتماعية والسياسية والدينية وتغيرت الزمن المتفاعل مع التاريخ.. إنها التفرد بمعنى الخصوصية.. إن تانيزلكي حين يتذكر في «مديح الظل» هذا العالم الياباني القديم الذي شوهه أو غيبتها قيم الثقافة الغربية، إنما يتذكرنا بأننا نفع جميعا أسري شبكة المعلومات التي هي رهينة بتوجيه ثقافتنا ومن ثم سلوكنا.. إن المعلومة في الفن والثقافة، هي تسليعها أي تحويلها إلي سلعة.. وذلك عن طريق خلق نموذج تعميبي تبدأ وظيفته بالاستهلاك وتنتهي بتدمير القدرة علي التحليل. والتسليع يبدأ بالتصنيع، حيث سيكون القطب القادر علي هذا أي علي تسليع الثقافة والفن هو وحده الذي سوف يملك القدرة علي الهزيمة والاحتواء الكامل. وتانيزلكي في مديح الظل يتشبه بكل ما هو قديم،

برهان تركي / سوريا

اليابانيون يستعملونها لإغلاق بيوتهم والتي استبدلت اليوم بأبواب زجاجية.. لقد كانت ألواحها الرقيقة التي يلمس عليها ورق أبيض كثيف يعبر منه الضوء ولا يخترقه البصر تمنح الناظر إليها طمعا لذيذا..

كما يشير إلي المدفأة القديمة التي استبدلت بالمدفأة الكهربائية،

حيث تسبب الانقطاع عن مشاهدة أشعة النار للحمرء أن زال سحر

النشأة وفقدت المميضية المائتية قيمتها بسبب ذلك.. وتانيزاكي

يطمأن الطبيب تاجر لمره أحيانا أن يتناسى الشكل.. لأنه يشعر

مهما كانت قدرته على التحمل أن الأيام التي ينزل فيها الثلج

باردة حقا، وأنه إذا وجد في متناوله وسيلة لمعالجة الضرر

فإن الجدل حول درجة أفاقها مسألة غير واردة.. لكنه يعود

ويتساءل.. رغم هذا، ماذا يمكن أن تكون لشكالك

لمجتمع؟ وإلى أي حد يمكن أن تكون مختلفة عما هي

عليه اليوم لو أبعد الشرق والغرب، كل علي حدة،

وشكل مستقل حضارات علمية مختلفة؟.. ويعني

آخر ما إذا لو سلكتنا بخصوص الاكتشافات

العلمية اتجاهات أصيلة... يجب

تانيزاكي، أن النتائج دون شك ستكون هائلة

بخصوص طريقة إيساكا وأكينا وسكنا،

ولأيضا بالنسبة لكل من الأمور السياسية والدينية والفنية والاقتصادية..

في مديح الظل نجد أن المقاربة التي يعتمدها تانيزاكي،

مقاربة مبدع ترتكز علي تجربته الشخصية وعلي تخيلاته

وحسوساته أكثر مما ترتكز علي المناهج والتحليل الأكاديمية الباردة،

مما أشاع في اللص حرارة إنسانية، ومنحه نكهة خاصة.. فهو يتحدث عن منزل أراد أن يبنيه علي الطراز الياباني القديم، لكنه

اصطدم بحرف مع ما أتلفته الثقافة الغربية في نظام العمارة اليابانية،

فحينما تحدث عن المراحيض اليابانية، انتابه احساس قوي بالميزة النادرة للمماراة اليابانية، ويرى أنها بلغت ذروة الرفاهية في بناء

المراحيض.. وللمقارنة فقد وجد أن موقف أجداده الذين كانوا يصغون

بعدا شعريا علي كل شيء في تحويل المكان الذي يفترض أن يكون بسبب استماله أكثر الأماكن قذارة في البيت إلي مكان نظيف، أكثر

حكمة إلي حد بعيد بالمقارنة مع موقف الغربيين الذين قرروا عمدا أن المكان قذر وأنه يجب تجنب حتي مجرد التلميح إليه أمام الناس..

تانيزاكي يتحدث هنا عن المراحيض التي ابتكرها أجداده لسلام الروح، فهي توجد دائما بعيدا عن البداية، في حماية أجمة تنبعث منها

رائحة أوراق الأشجار والطحالب، حيث يغمس المكان في ضوء سرجي الناعم، وحيث نوع من الظلمة ونظافة تامة وصمنا عبقيا بريح

سماع صوت المطر الناعم وهو يهطل، ويلام أريز الشمرات وزرققة العصافير والقبالي المصمرة.. إنها بمجيد تانيزاكي أحسن مكان لتذوق

كآبة الأشياء المروجة في كل الفصول الأربعة.

مملكة الظل، هو ذا يابان تانيزاكي.. لقد اكتشف اليابانيون القديم أسرار الظل وقوانينه، إنها فلسفة أكثر ما هي رغبة تائهة..

وخلافا للغربيين المهوروسين بالضوء، برح اليابانيون في استخدام الظل، واستطاعوا أن يجعلوا منه عنصرا جماليا أساسيا يتفرع عن

مفهوم مهم للحياة القائم علي العدم والفراغ. ثمة علاقة سرية بين الظل والجمال، فالبيت الياباني القديم لا يستمد جماله من الديكور الذي

يخلو منه عادة وإنما من توظيف كثافة الظل.. والمطبخ الياباني يفقد جزءا من جاذبيته حين يقدم في مكان مضاء، فالظل يضفي عليه

نوعا من السحر.

يقول تانيزاكي أن مشاهدة شيء براق يسبب لنا ضيقا ما.. إنهم

يفتقرون حين يتناولون طعامهم في ألواني تلتهم. إنهم يتحاشون تلميع أرائيمهم الفضية كما يفعل الغربيون، ويفرحون برؤية هذه الأدوات وقد

أغبر سطحها وأسد تماما بمرور الزمن. فصناعة الكريستال يعرفها الشرقيون منذ أمد بعيد، لكنها لم تتطور كما في الغرب، فهم يطورونها

حسب هويهم.. وعقيرتهم الوطنية، أنهم لا يحاطون مسبقا من كل شيء بالتمتع بحسب، وإنما يفضلون دائما الانكساعات العميقة والمقنعة

قليلا علي بريق سطحي وبارد، ويؤثرون هذا البريق شبه المعبر الذي يذكرهم حتما بآثار الزمن. في مديح الظل يبحث تانيزاكي عن الجمال اللانه في صخب الحضارة الغربية التي اكتسحت كل شيء.. يبحث



عنه في الظلمة والعنوة الخافت الذي يبرز جمال الأشياء اليابانية المملية باللك.. هذا الطلاء الأحمر الذي يصنع في الصين من صمغ يستخرج من بعض النباتات. فحين يوضع شيء مطلي باللك في مكان مظلم فإن بريق سطحه يمكن حركة شعلة الشمعة، ويحت الإنسان علي التخيل. إن جمال غرفة في بيت ياباني ناتج عن لعب بدرجة كثافة الطل دون وجود ملحقات ديكورية، ربما يعتقد الإنسان الغربي حين يرى هذا بأنه لا يرى شيء عراة.. إن وجهة النظر هذه تدل علي أنهم لم يعرفوا أبدا لغز الطل.

يقول تانيزاكي.. عندما نتأمل الطلام المغمخ خلف عارضة عليا، أو حول مزهرية أو تحت رف، نشعر أن الهواء في هذه الأماكن يتضمن كثافة الصمت، وإن سكونا لم يتغير من الأزل يسود هذا الطلام.. وفي النهاية حين يتحدث الغربيون عن (أسرار اللثوق) فهم يعنون بذلك هذا السكون المعبر الذي يفرزه الطل..

أسرار الطل

إن معرفة أسرار الطل، واكتشاف ما بداخله من جمال خاص، انعكس بالضرورة أيضاً علي طريقة الملبس بالنسبة للمرأة وهي طريقة مكياجها. يتذكر تانيزاكي أن النساء كن يرتدين ثياباً ذات ألوان كامدة بشكل لا يصدق، ويندرجن بستويس أسنانهن.. إنه يتذكر تلك البيوت المظلمة جداً، حيث أسنان أمه وعماته وقربياته وأغلبية نساء ذلك الجيل مسودة. إنه لم يحتفظ بتكرري عن شكل الفساتين التي كن يرتدينها، لكنه يتذكر أنها كانت رمادية مزينة برسوم صغيرة. أن تانيزاكي يقرر أن أجداده كانوا يعتبرون المرأة كأننا ملازماً للطل ليس لاعتبارها كماً مهماً، ولكن لما في الطل من جمال ساحر.. كانوا يظنون إليها على غرار الأشياء المملية بالذهب أو الأشياء المصغفة. ويجهلون قدر استطاعتهم في إعراقها تماماً في الطل.. وهذا استعمال الفساتين ذات الأكمام الطويلة والذبول الطويلة والتي كانت تصعب بظلمها الأيدي والأقدام. وبحيث يكتسي الجزء الواضح الوحيد من الجسد أي الرأس والعنق. أن جسد المرأة اليابانية بالمقارنة بجسد المرأة في الغرب أكثر بشاعة، ولكهم بهذه الطريقة ينسوس ما هو غير مرئي بالنسبة لهم، ويعتبرون أن ما لا يرى إطلاقاً غير موجود، كما أن الذي يريد أن يرى بأي ثمن هذا اللغج لا ينجح إلا في تدمير كل جمال.

لقد كان الأجداد يحددون في الفصاء المصنوعة، قبل كل شيء، مكاناً معلقاً يعلون منه عالماً من الطل، ثم يحسبون المرأة في أعماق الطلام مفتنعين بأنه لا يمكن أن يوجد في العالم كائن بشري ذو بشرة أكثر بياضاً، وإذا كان من الملمب به أن بياض البشرة هو الشرط الأساسي للجمال الأبدني المثالي، فيمكن اعتبار أن ما كانوا يعلونونه مشروعا تماماً.. إن اللون الطبيعي للشر هو اللون الأسود، ومنه فهم

وعى كي يبدو الوجه الأصفر أبيض عبر لعب علي التناقضات. إن أكثر من تسويد الأسنان كان هناك نساء في الماضي يطلعن حولجهن أيضاً وذلك لإبراز سطوع الوجه بشكل أفضل.. وكان أكثر ما يلت الانتباه في ذلك الوقت هو استعمال، أحمر الشفاة، الأزرق والأخضر ذي الانعكاسات المتأللة.. لقد كان الأجداد بهذه الطريقة ينفذون كل تأرجح من أكثر الوجوه تألقاً. وعن هذا الوجه يقول تانيزاكي أنه يعتبره أكثر بياضاً من بياض أية امرأة بياضه داخل العالم الوهمي الذي يحمله مقوشاً في دماغه. إنه يعتبر أن بياض الأسنان الأبيض بياض شفاف وبديهي ومبتذل، بينما بياض تلك المرأة اليابانية هو بياض منفصل نوعاً ما عن الكائن البشري.

في النهاية يتسامح تانيزاكي.. لماذا يتجلى هذا المول إلي البحث عن الجمال في الطلام يمثل هذه القوة لدي الشرقيين فقط؟ لقد كان الغرب هو أيضاً يجهل حتى الفترة الأخيرة الكهرباء والغاز والنفط، بيد أنه لم يشعر أبدا برغبة في التلذذ بالطل. ماذا يمكن أن يكون سبب هذا الاختلاف الجذري جداً في الأدواق؟.. ويصعب اعتقاد تانيزاكي فإنه يعود إلى اقتناع الشرقيين بالمعدود التي تفرض عليهم، وإلي أنهم كانوا دائماً راضين بوضعهم الحالي، ونتيجة لذلك فهم لا يشعرون بأي اشمزاز إزاء ما هو مظلم، لقد كانوا يخضعون له مثلما يخضعون لأمر حتمي.. فإذا كان الضوء فقيراً، فليكن فقيراً، فكيفهم ما اكتشفوا ما بداخله من جمال خاص به. وبخلاف الغربيين الذين يرسدون التقدم في استمرار يندفعون دون انقطاع بحثاً عن وضع أحسن من وضعهم الحالي.. لقد اجتهدوا بسبب بحثهم الدائم عن ضوء أكثر سطوعاً في مطاردة أدنى زاوية مخفية مختلطين من الشمعة إلى الصباح الكهربائي.

أن تانيزاكي يعترف في نهاية «مدبح الطل»، بأنه لا بد أن يكف عن الاحتجاج، فهو أول من يعترف بأن مدافع الحضارة المعاصرة لا تخصي، وإن الخطاب لن يتغير في الأمر شيئاً، هو يعرف أن اليابان انطلق بشكل غير قابل للارتداد في طريق الثقافة الغربية، بحيث أنه لم يبق له سوى أن يتقدم بشجاعة متخلياً عن الذين هم عاجزون عن اللحاق مثل الشيوخ، لكنه يحذر من ضرورة التصميم على أن يتحملوا إلى الأبد حيث أن لون بشرتهم لن يتغير أبداً فإن نتائج سيئة سيعانون منها لوحدهم.

إن ما قصده تانيزاكي في نهاية الأمر من كل ما ضمنه كتابه «مدبح الطل»، هو طرح سؤال لمعرفة ما إذا بقيت في هذا الاتجاه أو ذاك، في الآداب أو الفنون مثلاً، وسيلة لتعويض الضرر. علي أنه يقرر في النهاية بالنسبة له، أنه يود لو يحاول في مجال الأدب علي الأقل إحياء عالم الطل.. هذا الذي يبيدونه حالياً..

جبال الكحل والأدب النوبى

د. مجدي أحمد توفيق

اللوبى كله، تليى حاجة مهمة، إذ هي تعرض قضيتها بلغة بسيطة، في نص يعد من الروايات القصيرة، منحصر من تزامم الشخصيات المعروف في هذا الأدب، ومن الموقف الوصفية المطولة، ليجل رسالته الاجتماعية والسياسية واضحة، بسيطة، تصل إلي القاريء من أقرب سبيل، وتجل الرسالة أقوى حضوراً في ذهنه.

ويبدو لي أن هذا الهدف هو ما أراده يحيى مختار في الصفحات التي جعلها ملحقة بالرواية أخراها، وجعل آخرها قوله: «وفي النهاية يهمني أن أقرر أنه لا يعني مطلقاً الجري وراء موضوعات الإبداع التي تقد إلينا من آليات وألف مخاير لحياتنا ومتطلباتها لا يعني الحدانة أو قضاي التجريب، كما يستفزني تخريب الثقافة والإبداع بالدعاية الإعلامية، هي أن أصل إلي ناسي... أن أعبر عنهم وعن معاناتهم كجزء من معاناة الشعب المصري، (ص ٥٤)

بغض النظر عن هذا الموقف من الحدانة الذي لا ينفي أن الرواية نفسها تجرب شكلاً متميزاً من أشكال النص، فإن عبارة يحيى مختار شديدة الدلالة علي أن الهدف الأكبر عنده الوصول إلي الناس - ناسي، - والتعبير عنهم، بوصفهم جزءاً من الشعب المصري، وهذا هو ما جعل الرواية تتجه إلي تحقيق أكبر قدر من البساطة، والوضوح، والسعي إلي إزالة أي شيء يمكن أن يسلط الرسالة عن الوصول. والرسالة تتمثل بوضوح في قوله: «كجزء من معاناة الشعب المصري، - الرسالة أن اللوبيين الذين يعبر عنه الأدب اللوبي جزء لا يتجزأ، ولا يريد أن يتجزأ، ويرفض أية محاولة لأن يتجزأ، من كيان الشعب المصري».

وفي الرواية مشاهد كثيرة قاطعة الدلالة على هذا المعنى منها المشهد الهروي في الفصل السابع، وخلاصته أن بعض شيوخ القبائل من قبائل النوبة السودانية قد أقبلوا أيام حكومة عبدالله خليل - رئيس أول حكومة طائفية في السودان بعد الاستقلال، تحالف فيها البربرغني زعيم طائفة الخانمية، مع المهدي زعيم طائفة الأنصار - وكان هدف حضورهم إلي نظرهم من اللوبيين في مصر رغبتهم في أن يدعهم إلي أن يهاجروا إلي منطقة «خشم القرية» في السودان، مبررين دعوتهم بأنهم لا يريدون أن يتمزق اللوبيين بين «كوم إمبو» في مصر وخشم القرية، في السودان - وبطبيعة الحال رفض اللوبيين المصريين هذه الدعوة رفضاً كريماً معبراً عن ارتباطه الحميد والأصيل بوطنهم مصر - أضف إلي هذا المشهد التاريخي الواضح الدلالة، عبارات كثيرة متناثرة في الرواية قاطعة الدلالة علي الانتماء الوطني لهؤلاء اللوبيين - الذي أراه لا يحتاج إلي استدلال - ويبدو أن المؤلف - المؤلف نفسه لا الروي المتخيل - قد أراد لهذا المعنى أن يكون واضحاً وضوحاً مباشراً فجعله جزءاً من الخاتمة الملحقة بالرواية علي لسانه (ص ١٥١ - ١٥٢) هناك يروي أن السد العالي كان حلاً قومياً استحق أن يخترط لأجله

الذين يتابعون الأدب النوبى يعرفون أن هذا المصطلح الشائع لا يراد منه عادة ما أنتجه اللوبيون من أدب شعبي في أرضهم الأولى جنوب السد العالي، أو في أرضهم الثانية التي هاجروا إليها شمال السد العالي عند بنائه. وإنما يراد من الأدب النوبى ما أنتجه أدباء يهودون إلي أصول نوبية خالصة، أو إلي أصول قريبة من النوبة، يصورون فيه مجتمع النوبة، والمأساة التي تعرض لها عند تعليه سد أسوان، ثم عند تطويعه للمرة الثانية، ثم عند بناء السد العالي.

وقد تكون في الأدب المصري، من هؤلاء الأدباء، سلسلة ذهبية تبدأ بمحمد خليل قاسم صاحب «الشمندورة»، ويحيى الطاهر عبدالله، - الأقل تمثيلياً لهذا المصطلح، - وتفر بإبراهيم فهمي، وخليل كلفت، وتصل إلي يحيى مختار، وإدريس علي، وحجاج أدول. وقد أصبح معلوماً أن معظم ما يكتبه هؤلاء الكتاب من قصة قصيرة ورواية يصور معاناة اللوبيين من لسابق التاريخي السابق.

وقد أحيطت هذه الكتابات بالناس مشهور، فتصور بعض الناس أن الأدب النوبى إنما هو دعوة للانفصال عن الجنوب، وقد وجد هذا التصور ما يدعمه من الحقائق والتلون. وأكد كثير من كتاب النوبة خطأ هذا الظن. وفي تقديري أن رواية يحيى مختار الجديدة «جبال الكحل» (روايات الهلال - أبريل ٢٠٠١م) رد جديد، من بعض الوجوه، على هذا الظن، وتأكيد جديد، من وجوه أخرى، علي عدالة القضية التي يدافع عنها اللوبيون، وعلى حاجتها إلي المزيد من العرض، والمزيد من الدفاع. وإذا كانت رواية إدريس علي «الفتجار جمجمة»، العام الماضي، قد أثارت اهتماماً كبيراً، ففي تقديري أن رواية يحيى مختار «جبال الكحل»، جدرة باهتمام مائل، خاصة أنها، وسط الأدب

مع زملائه في كُتائب الشباب لمواجهة العدوان الثلاثي دفاعاً عن حقهم في تطوير حياتهم، وهم حفدة البداة اللطام. قال المؤلف «ولكنني كرهت الجبر وقرطابية والإهمال...» (ص ١٥٢) وكلمة البيروقراطية هنا تلخص الأزمة كلها، بوصفها ليست أزمة ناشئة عن بناء السد العالي بحال من الأحوال، ولكنها ناشئة عن التعامل الإداري غير الإنساني مع اللوبيين أثناء التهجير وبعده - والفصول الأخيرة من الرواية تصور رحلة التهجير المروعة تصويراً بسيطاً ولكنه بليغ، ولا أتصور أن وطنية اللوبيين تحتاج إلى تفصيل، أو إلى وقفة أطول.

فالأمر معروف واضح «واللوبيون» بغير أدنى شك، جزء من الشخصية المصرية من قبل أن يبني أحسن جيشه في مملكة النوبة ليسعد إلى مصر فيحررها.

أما الرواية فمن السهل أن تتجاوز في قراءتها هذا المسحوي الخاص بالنوبة فخري فيها تصويراً حياً لنقسم مهم من تاريخنا الحديث، هم القسم الذي يدور حول بناء السد العالي، وإن تكن الخلفية التاريخية للرواية ترجع إلى مطالع القرن الماضي - ومن الفصول المهمة في هذا السد الفصل الرابع الذي يصور مجيء جمال عبدالناصر في يناير ١٩٦٠ إلى أسوان، فيخطب في أهلها، في معبد أبو سمبل، فنقلني الناس الخطبة بحماسة هائلة، فوقفوا «تحت هيمنة الزعيم والهادية التي لا تقاوم لحضوره، والتي كنا واثقين جميعاً تحت تأثيرها تجري سارية في زماننا، فظل مأخوذين ومشهودين ندور في فلك حضوره الطاعني محدقين لا تحيد نظراتنا عنه» (ص ٣٢). يناقش هذا الفصل في مشهدة التاريخي الفصل التاسع الذي يعيدنا إلى لغة هذه المرحلة من تاريخنا فيه أطلع للراوي علي كتيب أسدرته إدارة المعلومات بالملاقات العامة أوزارة للشئون الاجتماعية، وعليه علامة السمر والاتحاد الاشتراكي، وعنوانه «دقت ساعة للرحيل إلى النوبة الجديدة»، ويذكر بعبارة «دقت ساعة للعمل الثوري» - والكتيب يرسم صورة وردية لحياة اللوبيين المنتظرة، ويبدأ بالآية الكريمة التي تحضنهم على قبول الترحيل والهجرة «من يهاجر في سبيل الله يجد في الأرض مراعماً كثيرة وسعة»، ثم عبارة «انتم علي موعد مع السعادة والرخاء في النوبة الجديدة» (ص ٦٥) ثم تظهر صورة للزعيم، ومقتطف من خطابه، ثم صورة لوزيرة الشؤون الاجتماعية التي زارتهم خطبة قالت فيها: «نريدكم في المجتمع الجديد مثل المهاجرين الذين نصبت عقيدتهم، واشتد إيمانهم، فالتفرو بالانصراف في عمل هو نموذج العمل الاشتراكي الخالد» (ص ٦٦) وبطبيعة الحال تنقل هذه الصور نبض المرحلة، وتاريخها، وخطابها السياسي، للحماسي، الراقع لشعار الاشتراكية، الذي يتأول الدين في صونها، ويستخدمها أيديولوجيا للعمل. ولا أريد أن يتخيل القاريء أن

رواية يحيى مختار خطاب سياسي أو تاريخي محض، فإن بها أبعاداً فنية مهمة، أهمها، في تقديري، تركيب المنظور الذي يجعلها شبيهة بحجرات، أو أبواب يقضي كل منها إلى الآخر. ولقد عرفنا أن خاتمة الرواية التي جاءت تحت عنوان «النوبة هي الجنة والشباك» - يقصد بالجنة والشباك اسم القرية التي انتقل إليها بعض اللوبيين عند التهجير، وولد فيها المؤلف عام ١٩٣٦ - هي خاصة نسمع فيها صوت المؤلف نفسه. وهذا معناه أن المؤلف يمثل في الرواية إطارها الخارجي العام.

صوت الرواية

دخل هذا الإطار نجد الرواية تبدأ بتمهيد، تحت عنوان «نوبة»، نسمع فيها صوت واحدة من شخصيات الرواية هو محمد الماوردي الفنان التشكيلي اللوبي الذي أوصى علي محمود أساذ التاريخ، صديقه الحميم، بأن يعني باليوميات التي كان علي محمود أن يكتبها. وبطبيعة الحال يعد الماوردي منظوراً ثانياً، أو إطاراً داخلياً للحكي في الرواية. ويعد النوبة تتوالى فصول الرواية التي هي، تخيلياً، يوميات مدرس التاريخ، والتي تمثل المنظور الأدق، أو الإطار الموضوعي للحكي، والصمة التي نرى من خلالها الأحداث. والأمر المؤكد أن المؤلف، والماوردي للفنان التشكيلي - وعلي محمود - مدرس التاريخ - يمثلون جميعاً نوعاً واحداً من الرواة هو الراوي المتكف، وقد أفصى الرواة إلى مدرس التاريخ لأنه الأقرب إلى الوعي بالمستوي التاريخي للأحداث. ولكن دعي الجماعة النوبية البسيطة يحتاج إلى صوت آخر لا يعود إلى النخبة المتكفة مباشرة - لهذا استعان مدرس التاريخ - الراوي الأساسي - بخاله جعفر جذبية، وجعل يقل عنه الأحداث كثيراً، ليكون جعفر صوت الجماعة النوبية، الممثل لوعيها وإدراكها العميق لأزماتها - وبهذا نضج أمام طبقات أربع للرواة، تنتهي عند صوت الجماعة، ونبضها الحي الصادق. ويلعب الماوردي دوراً خاصاً في الرواية لا يقل عن دور مدرس التاريخ الذي يضيف دوماً إلى الأحداث بعدها التاريخي - ودور الماوردي ينقسم إلى جهتين الأولى يحل فيها الفن المعماري للنوبي، ويستوحى في رسومه، ليكون حديثه عن الفن اللوبي حديثاً عن جانب عميق من الروح النوبية - والجهة الأخرى تتصل في مشاركته، مع البشار في الاتصال السياسي في المرحلة التاريخية، وهو الاتصال الذي انتهى به إلى السجن، وانتهى بجماعات البشار إلى أن تحل تنظيماتها. ولقد خرج الماوردي من السجن مع من خرجوا احتفاء بزيارة خروشف مصر، كما خرج محمود شلبي - من إيريم - وزكي مراد ابن عمدتها، ومحمد خليل قاسم، من «دقة» المناخنة لإيريم، ومبارك عوده فضل، من أرما، (ص ٢٧) وإذا أضفنا إلى هؤلاء اسم خليل كلفت، الوارد ذكره في مواضيع أخرى عرفنا غاية الرواية



بالإشارة إلي نضال المثقف النوبي لخدمة وطنه -
 ويفضل هذا النضال الوطني أصبح الماوردي
 مزدوج الدور بين الفن والمسياسة. وبهذا
 تتراكم المحطات التي نرى الأحداث من
 خلالها علي نحو يسعي، آخر الأمر، إلي
 الوصول، من أقرب جهة، إلي الوعي
 بطبيعة الأزمة النوبية، وعياً مضغوراً بنزوع
 وطني أصيل وقوي هو للمسيب الأكبر الذي
 يشجع علي قراءة للنص، ومناقشته بوضوح
 وصديق، وغير قليل من المحبة.

حسن فؤاد / مصر

كَأَنَّكَ الْعِرَاقَ

شعر: أحمد بختيار

١٢٢

إلى عماد جبار

ثلاثون عاماً تمرّ الأطباء

بطاء

سراعاً

سراعاً بطاءً

تُساوِي في ركضها الشاعري

ثلاثين، إلى الأبد، من دماء

ثلاثون عاماً

وفي القلب وهم

وفي النبع ماء

سينهمر المسك يا صاحبي

فقلّ للينابيع: إنّ الأطباء

ستركض

حتى فناء الشهود

ونركض

حتى شهود الفناء!!

وقفنا

لنضبط أنفاسنا

فهرولت الأرض تحت الحذاء

لقد نضجت

نار طبّاخهم

ولن يحضر الطيبون العشاء

يُخِيلُ لِي

أَنْ أُخَيِّ «الحياة»

تَتَبَلُّ بِالسَّمِّ هَذَا الشَّوَاءَ

تَذَكَّرْتُ

سرنا معاً

ذات «شعر»

فقيرين

مهنتنا الكبرياء

على بُعد «موتين»

من ذاتنا

على بُعد «عمرين»

مما نشاء

بعيدين عن أماننا

يا ابن أُمِّي

نُشَمِّسُ أَيَّامَنَا فِي الْعِرَاقِ!!

نُرَاعُ إِذَا مَرَّ

ذئب النعاس

وننشِبُ أَقْفَارَنَا

في الهوام

ولا نجمة

في سما الآخرين

تَسَامِرُنَا فِي لَيَالِي الشِّتَاءِ

كِعَادَتِنَا

لَا نَطِيلُ الْوَدَاعَ

لِنَشْعُرَ أَنَا

نَطِيلُ الْفَقْدِ !!

تَنَاجَى الْغُرَيَّانِ :

- كَيْفَ الْعِرَاقُ ؟

عَصِيٌّ عَلَى الْمَوْتِ وَالْإِنْخِنَاءِ

مَدِينٌ يَحْصِيهِ فِي الْعَذَابِ

وَقَدْ يَحْسُنُ الْمُسْتَدِينُ الْوَفَاءَ

مِنَ الصَّغْرِ

يَطْعَنُ بَعْضُ الدَّقِيقِ

وَيَصْنَعُ مِنْ غَيْمَتَيْنِ

الْحَسَاءَ

وَيَسْقِي الصِّغَارَ حَلِيبَ النُّجُومِ،

يَطْلُبُهُنَّ

بِحُبُوبِ الدَّعَاءِ،

عَلَى نَعْمَاتِ سَقُوطِ الْقَنَابِلِ

يَضْبُطُ إِيقَاعَهُ فِي الْفَنَاءِ

وَيُشْعَلُ «فَانُوسُ»

آلَامِهِ

وَيَرْفَعُ عَنْ قَاتِلِيهِ الْغَطَاءَ

صَرَخْتُ بِهِ :

- هَلْ تَرَكْتَ الْعِرَاقَ ؟

فَجَرَّ حَقِيبَتَهُ فِي حَيَاءٍ

- مَعِيَ فِي الْحَقِيبَةِ

قَبِضَةٌ طَيِّبِ

وَشْتَلَةٌ نَخْلٍ

وَنَهْرُ بَكَاءٍ

سَازِرُعُ فِي كُلِّ شَبْرِ

«عِرَاقًا،

يُرْجَبُ بِالْأَهْلِ وَالْأَصْدِقَاءِ !!

سَيَسْعُ الْجَرْحُ يَا صَاحِبِي

إِلَى أَنْ يَضِيقَ عَلَيْهِ

النَّفْسَاءُ

لَقَدْ بَدَأَ الْعَرَسُ

هَبِيءَ دِمَاعِكَ

وَادْخُلْ مَهْيَبًا إِلَى كَرِيْلَاءِ

بَعِيدٍ هُوَ الْمَاءُ

فَاكْسِرْ إِنْءَاكَ

كَيْ تَتَكَلَّمَ فِيكَ السَّمَاءُ

عَلَى عَثَبَاتِ السَّنَا

شَفَقَتِي

وَنَاوَلْتَنِي

لَمْ تَتَلَهَا
لِكَيْ تَتَعَلَّمَ دَرَسَ الْعَطَاءِ
بِأَوَّلِ جُرْعَةٍ حُرِيَّةٍ
نَفُوزَ بِهَا
مَيِّتِينَ
ظِلْمَاءَ !!
ثَلَاثُونَ ...
لَا
نَنْ أَعُدُّ الظُّلْمَاءَ
وَلَنْ أَسْأَلَ السَّهْمَ
مِنْ أَيْنَ جَاءَ ؟
- لَنَا الْخَوْفُ
- نَامَ «الْخَطَاءُ» مُطْمَئِنًّا
- لَنَا اللَّوْلُ
- لِلْمُظْلَمِينَ الضِّيَاءُ
- لَنَا الْمَوْتُ
- غُرْفَةُ نَوْمِ الْمُلُوكِ
- يَلَا حَرْسٍ
وَطِيبٍ
وَدَاءٍ
نَخْلُدُ فِي أَشْرَفِ الْأَمَهَاتِ
بِإِيَّاسِ الرُّؤْيَى

خِرْقَةُ الْأَوْلِيَاءِ
- أَنَا لَا
أَنَا نَبَأٌ كَاذِبٌ
أُكْرِزُ فِي شَارِعِ الْبِقَاءِ
- تَتَّبِعُ خَطَى الضُّوءِ
وَارْحَلْ
تَصِلْ
وَكَزَزْ فَأَنْتَ الْمُضْنَى الْمُضْنَاءُ !!
لَنَا خُطْوَةُ الْبَدَأِ يَا صَاحِبِي
وَلَيْسَ لَنَا خُطْوَةُ الْإِنْتِهَاءِ
تَمُتُّعُ
بِأَوَّلِ نَجْمَةٍ صَبَحَ
بِأَوَّلِ شَمْسٍ
تَرَوَّرُ الْمَسَاءَ
بِلَسْعَةٍ أَوَّلِ مَوْجَةٍ بَحْرٍ
بِأَوَّلِ تَنْهِيدَةٍ لِلنِّسَاءِ
بِأَوَّلِ صَوْتٍ يَقُولُ :
بِلَادِي فَيَشْعُرُ أَنَّ التُّرَابَ اسْتَضَاءَ
بِأَوَّلِ عَاصِفَةٍ مِنْ حَنِينٍ
عَلَى رَاحِلٍ
فِي مَهَبِ الشَّقَاءِ
بِأَوَّلِ جَانِزَةٍ



فايز حسن / العراق

في سواد الرداء
نَظَرُ شَبَّابَةٍ أَبَانَا
بِمَا سَأَلَ
مَنْ عَرَفَ الْأَنْبِيَاءَ
هَنِينًا
لَمَنْ عَلِمُوا الْأَجْدِيَّةَ
كَيْفَ تُضَيَّفُ إِلَى الْحَاءِ
بَاهًا!!

شُجيرة ..

شعر: محمود توفيق

٤١
٤٢
٤٣

شُجيرةً يانعةً رطيبةً...

قد نبتت في حينًا الفقير..

تلقى على أيامنا الجديدة..

تحية الظلال.. والعبير؟

....

وجدتها هناك في الصباح..

رأيتها تميل.. تعتدل..

ترقص في ملاعب الرياح..

تفيض بالشباب.. والأمل.

....

رأيت فيها ومضة علوية..

ويسمة وضاعة سحرية..

ونفحة من عالم الرضى...

تشيع في البراعم الفتية!

....

ومرّ ذلك الصبح كالشهاب..

كما تمرّ نسمة الجنوب...

كما تمرّ ميعة الشباب..

لنترك الحسرة في القلوب!

....

وعدت قبل عتمة المساء..

وجدت جمعًا حولها يدور..

ولغطًا يشيع في الفضاء..

وغضبًا يجيش في الصدور!

....

ثم استقرت موجة الزحام...

وانتظمت معالم الأمور..

وانطلقت جفافل الكلام..

على خيول الجهل والغرور!

....

تكلم الخرس.. فأسمعوا..

وأطنب الحمقى.. وأبدعوا..

والحكماء.. في وقارهم..

تفضلوا.. فنظروا.. وشرعوا!

....

وقيل: إنها شجيرة صغيرة..

لكنها، ظاهرة خطيرة!

وقيل: إنها تعطر الهواء..

لكنها، مستحجب الضياء!

وقيل: إنها.. وإنها..

لكنها.. لكنها،!

....

كنتُ عرفت الرمي بالسهام..

والقتل بالرصاص... و السكين..

وما عرفت القتل بالكلام...
ولا بسيف الحكمة الرصين!
أردت أن أثور.. أن أمانع..
لكن صوتي ضاع في الزحام..
حاولت أن أذود.. أن أدافع..
فاوشكت تدوسني الأقدام!

....

وأقبل المساء
بالأحزان..
وخيمت في ظله
السكينة..
ولم تعد تقوم في
المكان..
شجيرتي اليانعة
المسكينة!

....

وأقبل الصباح
من جديد..
وعدت نحو البقعة الحبيبة..
فأبصرت عيناى من بعيد..
شجيرة يانعة رطبية!



يوسف شاكر / مصر

عادة في الشتاء

شعر: محمد سليمان

١٢٨



إنَّه البردُ
فدع لي ثوبى
أيها الماضى
النجومُ اختفتْ
والعصافيرُ بالصمتِ لاذتْ
ولم يبقِ إلا ينايرُ والعائدون من الحربِ
أصفر لون السماء وأصفر فستانُ هالة
هالة أنحف من ظلها
وهالة عادية كالهواء
وهالة أيضاً مليجة... وتحب الزواجع
هل تتذكر حبلاً تحط الطيور عليه
من السور للسور؟
شباكها لا يزال هناك وأثوابها الداخلية
أقصد سرب الفراش
وما ظل في البردِ
أمشير لم يغوها
ولا فرس النهر
أمشير...
لكنهم بالكلام
يُناير ليس امتداداً. لوجهى
وليس أباً للشهور
يُناير..

هذا الأليف كدبابة
هل يذكرُ بامرأة ذلك البرق؟
هالة ظلت تشبه أمشيرى
وظلت كناس السواحل ترسم بيتنا
على شكل حوت
وتستبشع الأسر
سوف أقول مباركة أنت بين النساءِ



كي يعودوا وديعين مثلي
 عشيقاتهم في المحافظ
 أصواتهم كالرماد
 وفي الحرب
 كنت أحب الشوارع والله أكثر
 للشمس أن تتخفى
 وللطفل أن يمدح الوحل أجل درس
 الحساب
 ولي أن أكلم بنتاً ضفانها فضة
 عن مزايا الشتاء
 وأثبت أن الهواء له وجه شيخ
 ينابر القاسي
 يغش الزجاج ليله وحل
 ينابر القاسي
 يجمع الذناب بعضها في دفتر يعوى
 وبعضها في الشارع الخلفي
 هل سيقبل الشتاء هذا العام شياكي؟
 أحب هذا البرد
 أحب أن أرى الغيوم فوق الدور
 مثل مقرش
 والناس مفسولين كالباصات أحياناً
 أحب أن أذكر الجميلة التي

وأمنحها نصف ثوبي
 وسوف أرافقها من مليح إلى ضدها
 لتألف معجزة الجسم
 هالة مثلي تخبيء نصف المدينة في صوتها
 وتسب البياض سأصنع شعري
 وأبحث عن كلمات شبايبية
 وقد أدعى أنني في الثلاثين
 لن أحسب السنوات التي كالخنافس
 والسنوات التي كالمدايع
 والسنوات التي كالسجون
 وسوف أكافئ نفسي بنوط الشجاعة
 في الحرب
 كنت أعد المظهر والمصل والينمليين
 وفي الحرب
 كنت أعد الذين أتوا في الدفاتر
 ثم أحاول في الليل حقن النساء بأسمائهم

تزورها الآلات في منامها بجسنها
 أحب أن أسخن الهواء حولها
 في الليل
 لم تزل أصابعي
 محشوة باللغة الأولى
 ولم أزل كالجرّو ثوريا
 ومغرما بالحرب
 مرة أعطيت نفسي لقب الجنرال
 في المقهى
 وقلت رتبة صغيرة للسيد الصغير
 والجنرال طيب مثلي
 وعادة يموت في السرير
 هل تظنني الفتاة جنديا؟
 لم يكن الأحد
 ولم يكن بالقطع سبت النور
 لم يكن جدى قد صار قنّذا
 ولا أبى كالسور
 لم يكن مدرّس الحساب قد هوى وخلفه
 الأعداد
 لم يكن مروجو الخيام قد جاءوا
 ما عزهم أمامهم
 ويانعو اللبان

عندما تسلك الدخان من زجاجة
 وانتصب الجنى
 فانتسبت للتي لا تترك الأطفال أطفالا
 ولا النساء علبا للبن والحليب
 لم تكن مثلي
 تبّع في الشتاء فضة بخشب
 وتشتّم الذين دائما في الصف
 والذين أحيانا
 يؤسعون موتهم في صحف الصباح
 كي يصيروا مدنا
 يناير القاسي
 يزلزل الممر برده كالنخل
 كيف تثبت الأنثى لنفسها في الليل
 أنها أنثى
 وكيف يأخذ الغبار ما يناسب الغبار
 أول الأسرى
 لم يكن الفرعون حين انشقت المياه
 آخر الأسرى
 لم يكن المحارب الذي أطرافه خانتته
 في الشتاء يهبط الظلام عادة
 بآخرين غادروا
 وفي الشتاء يصبح الهواء مخزنا



للصمتِ والحنينِ
لم يعد مناسباً
أنْ تُشعلَ الهواءَ جارةً
أو تتركِ التديينَ فوقَ السطحِ
مثلَ أرنبينِ

لم يعد مناسباً
أنْ تطلقِ الغزلانَ في فراشها لئلا تفسدَ الصيادَ
سوفَ أمنحُ القهومَ سلماً
والماءَ صنبوراً
وعندما يخفُّ البردُ
عندما يخفُّ

قد أزرعُ هالةً التي تسيرُ كالجنديِّ
والتي لم ينسها وجهي
حذاءها أو موعدَ القطارِ
والتي تحبُّ أن يراها البحرُ

عندما ترافقُ الإسكندرَ الكبيرَ في منامها
وعندما تحطُّ ذئبها الصغيرَ فوقَ السورِ

كي يراه الماءُ
والمفتشونَ عن أوائلِ الأشياءِ
والمترجمونَ
ثم تدخلُ الظلامَ فجأةً وتختفي
كعادةِ الذين انحدروا في الماءِ من مئيجٍ
والذين بالهواءِ التصقوا.

الشاعر المكسيكى الراحل:
أوكتافيو باث

لمسة

يداي

تفتحان ستائر وجودك

تغطيانك بعري إضافي

تكشفان أجساد جسدك

يداي

تخترعان جسداً آخر لجسدك.

الشباب

قفزة الموجة

أكثر بياضاً

كل ساعة

أكثر خضرة

كل يوم

أكثر شباباً

ياموت.

مادريجال

أكثر شفافية

من هذا الماء المتساقط

عبر أصابع الكرمة

فكرى يمد جسراً

منك إليك

انظري لنفسك

أصدق من الجسد الذى تسكنينه

مثبتة فى مركز عقلى

لقد ولدت لتعيشى فى جزيرة.

يقين

إذا كان حقيقياً

الضوء الأبيض من هذا المصباح،

وحقيقية اليد التي تكتب، هل هما حقيقتان،

العينان اللتان تنظران إلى ما أكتب؟

من كلمة إلى أخرى

ما أكتبه يختفى

أعرف أنني أحيا

كجملّة اعتراضية

فتاة

بين العصر، يقاوم

والليل، يلتمس

تحديقة فتاة صغيرة

تهجر مفكرتها والكتابة،

كل وجودها في عينين مثبتتين

على الحائط الضوء يلغى نفسه

هل هي ترى نهايتها أم بدايتها؟

هي سوف تقول أنها لا ترى شيئاً.

اللانهائي شفاف

هي لن تعرف أبداً ما الذي رآته.

ترجمة : غادة نبيل

أحمد شرقاوى / المغرب

أماه لا تنسى نشيدى...!!

إبراهيم جميل وشاح / فلسطين

دار يصرخ فى الفراغ..
وثيابها السوداء تطفىء ما تبقى من دموع
تستنطق الجدران تحكى لها عن ذكريات لن
تموت
تدعو الفراغ..
فيجىء صوتك من شقوق الأرض يمسح
دمعها..
أماه.. لا تنسى نشيدى
لا تذرفى أُمى الدموع
فقد رسمت على الجدار خيوط مذبحتى الحزينه
لا تهجرى أُمى العصفائر الجميلة
وامنحى وقتى الذبيح لإخوتى
وتحولى فى غرفتى.. وتحديثى عنى قليلاً عندما
يأتى الصباح
أغلقى كل النوافذ ساعة النوم الأخيرة
اكتبى إسمى على كراسى فى أول العام الجديد
وتذكرى فى كل عيد لعبتى
لأكون بين أحبتي فى كل عيد

جسدى لعينيك الجميلة ألف درع يا محمد
لا تخف..
ضع مقلتيك على الرصيف... ولا تخف
فرصاصة أخرى وتنتقل المشاعل من دماك إلى
دمى
أجلس على صدرى الذبيح
وسبل العينين كى تخفى دموع الخوف فى شفتى
واصرخ فى وجوه الراكعين على الحدود
أرسل عيونك نحوهم..
فعل صرختك الأخيرة تستفيق لها الضمانر
زلزل مواكب أمة نفضت غبار القهر فوق
جفونها..
فتفجرت منها الحناجر
فم يا محمد مرتين..
امنح دموعى قبلتين..
فما رأيك بعد أن زرع الرصاص بذوره فى
مقلتي ومقلتيك
وجعى عليك..
وجعى عليك وأنت ترحل شامخاً من غير أن
ألقي عليك تحيتى...
فأنا وأنت على الرصيف لوجدنا..
ضدان نحن على الرصيف..

اسماعيل شموط همن

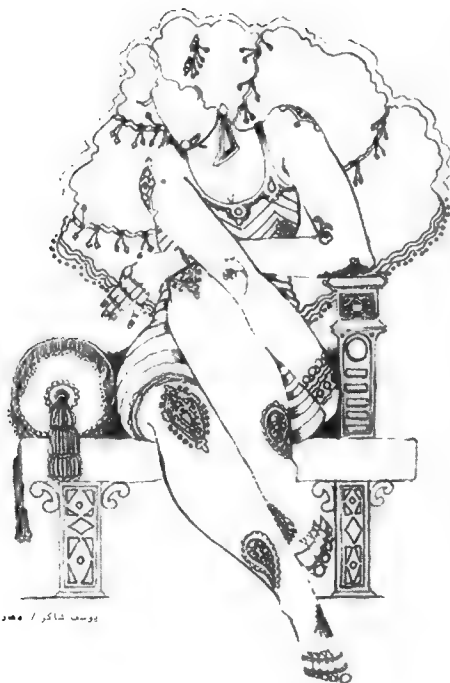


شیء بداخلی

د. لیلیٰ فزاد

۱۳۶

ای الدروب إلیک تسلك مهجتي
ویای دمع سوف أطفئ لوعتي
یا من هواه القلب إني أنتهي
ان كان هذا الحب .. این کرامتی
حقا احبك فاستمع لی اننی
ابحرت فی عینک رغم ارادتی
ما عدت اذكر من اكون و لیتنی
ما كنت بین یدیک اسلم رایتی
عینک تنیونی بآنک راحل
وتلوم قلبی ان تراعت دمعتی
لا النجم نجمی کی أداعب طیفه
لیت الحنین إلیک یکمل خطوتی
و رفضت احساسی بآنک شامخ
و القلب بین یدیک یلعن طاعتی
سأدیر وجهی کی أداری دمعتی
و أقول أنك لست فارسی مهجتي
و إذا سللت الیوم عنک فأننی
سأجیب : ان العشق غادر قلعتی



یوسف شاکر / دور

ليلة الهناء الأخيرة

قصة: محمد مستجاب

١٣٧

- وبعد الاثني عشر؟

- الثلاثاء..

- حسناً، هل يمكن لك أن تعد من واحد لغاية عشرة!؟

كلما ضغطت على بطن كف عروستي - حبيبة - ضحكك، كانت جزلة وكنت سعيداً، هاض الأصدقاء، وأنزلونا في ود صاحب أمام الفندق، تأبطت حبيبتي ودست على سمانة ذراعها فقرصتني، نزلاء الفندق والعمال فرشوا لنا الدنيا حلوى وزغاريد فادتنا إلى السلام، تمنى لنا الجميع السعادة.

- ولماذا لم تكمل دراستك؟

- ولماذا أكمل دراستي؟

الهدوء الحق واجهنا عندما أغلقنا باب حجرتنا خلفنا لفقت ذراعي حول حبيبتي واحتضنتها - وخطونا داخل الغرفة معا، لثمنتها تهاديت بها حتى أجلسها في مقعد، توتر كالتمثيل بنفجر - رقيقاً - في حبيبات الكيان، خلعت جاكنتي متخلصاً من وخزات ساخنة تحت إبطي، صببت كأسين من نبيذ صقلي وناولت عروستي إحداهما، عيناها تشعان ألواناً، درت حولها راقصاً دورتين ثم تناولت من بين أناملها الكأس، ونحيتها جانبا.

- ومن الذي قتل أباك؟

- لا أدري، أعرف أنهم وجدوه في قاع ساقية قديمة مجذوذ الرأس ميتور الأطراف.

قلت لحبيبتي إن أعوامنا المباركة يجب أن تبدأ بشيء مختلف فتحت حبيبتي عينيها منتظرة ما قد انطلق به قلت وأنا أهمس: ألا نستطيع أن نصلي ركعتين لله؟؟ طرفت بمرمشها حايصة ابتسامتها الوديعه فازدادت رونقا، مددت كفي إلى رأسها ماسحا عنها اجفالتها لم تلبث أن ضحكك، تبينت عروستي اني جاد فاستسلمت وأرفعت عينيها في وجهي

- قيل إنك - كنت - على علاقة بإحدى قريبائك؟..

- كنت أود أن أتزوجها، غير أن تاجر دواجن اقتحم علاقتنا وقص ريشي وأوقفني وحيداً في ركن بارد. بدأت أخلع ملابسى وارتدى منامتي الفاخرة الجديدة،

ساعدت عروستي في التخلص من أرديتها البيضاء المعطرة المزركشة، انتهت - بعد ذلك - إلى دورة المياه وتحركت عروستي خلفي، كانت (ترتيبات الوضوء) غائبة عن ذهني فحاولت استرجاعها من ذكريات حصص الدين القديمة في بدايات المدرسة قصصت لعروستي حكاية جلييلة بنت مرة، ثم حكاية ترقيتي وعزلي من العمل، ثم أعادتني للعمل وترقيتي وأعفاني من العمل، ثم نقلت لمان آخر وترقيتي وأعفاني من العمل، وقلت لها أنه من السهل جداً أن تصدر صيغة الترقية والعزل والتأنيب والتأديب في قرار واحد، ظلت عروستي تضحك، لم تكن قد جريت أن تمد ذراعها - في المحيط الهادر القلق - عليها جد قشة تتعلق بها وتنقذها فتأتي إليها باخرة ضخمة تجناحها وتغرقها، ارتبكت عروستي وصمتت فاضطرت أن أحكي حكاية ألفنها لخطئت عن ملك تزوج امه، غمرنا صمت أكثر حدة فاستسعت بالله أن يساعدني في معرفة اسس ترتيبات الوضوء، ظل الصمت حرجاً - حاداً - جرفنا الحماس لتصحيح عمليات الوضوء، كنا نشع سعادة ورقة وحجوراً، الله أكبر الله أكبر، ويسم الله الرحمن الرحيم، اللهم امنحنا الفلاح والنقوى والقوة وساعدنا، نحن أيتامك يا رب، ذات مرة كنت راغباً في معاشره واحدة في قريتنا راودتها كثيراً لكنها تأبت، كانت جميلة، ودسمة وفائرة ومشتهاه وكنت متأكد أن ذراعين لمجهول - لابد - قد عصرتاه، وذات خميس شبت النار في بيوت مجاورة وعندما كان الأهل يهرعون مرعوبين صارخين قافزين على الحواط والأسطح وبأيديهم الحبل والأواني: استطعت أن أزنق البنت في ركن منزو عاركاً جسدها الفار بين أحضانى.

- كم أذنأ للحمار؟

- اثنتان..

- وللبقرة؟؟

اللهم اقبل صلاتنا وبارك حياتنا واشملنا بالرحمة والغفران واحفظنا من عوادي الزمن، تبين لي - أو هيى لي - أن اتجأها للقبيلة ليس مضبوطاً، انحرفت يساراً وحاذتني عروسى، لكن الكأسين الممتلئين - أصبحنا - مباشرة أمامنا، أعوذ بالله، هرعت إلى الككوس والزجاجة ونحيتها جانبا

تفضل وأوصى بنقلى إلى جيب مهمل في منطقة صحراوية لا يصلح فيها الاختزال أو التخطيط أو الترجمة الفورية سجدت وسجدت عروستى معى، طلبت من الله - مخلصاً - أن يحرسنا، أن ينتبه إلينا جيداً، فنادراً ما يجد الله من عباده من قام بمثل ما نقوم به، أن ذنوبنا يارب صغيرة، حصوات صغيرة، وأنت تعلم أن ذنوب غيرنا جبال، وكانت النوافذ مفتوحة، واللجو رائقاً، والنيل - من بعيد - منكسراً خاشعاً.

- كيف تعرفت على عروسك؟

- الحالية؟؟

- نعم الحالية..

- كانت تأتى لزيارة أبيها فى المعتقل، كانت تمكث فى الانتظار ثلاث ساعات لتلقى أباهما عشر دقائق، وبعد الافراج عن أبيها، جاء الرجل لزيارتي فى المعتقل مرة ففكرت أن أتزوج ابنته.

التحيات لله والصلوات والطيبات، اللهم بارك على محمد وعلى آل محمد كما باركت على إبراهيم، السائر الرجوانية تنسال مرفرفة حول مصاريع النوافذ، كانت أمى تكره السائر، أنا أيضاً، وكان أخى الأكبر لا يهجم بذلك، كان فجا شرساً قوياً جاهلاً يهوى صيد الطيور ومداعبة بنات القرية وتعذيب بعض الفقراء، ثم وقع فى هوى عجيبة، ولما عارضته الأسرة: تزوج من العجيبة وأقيم بها منزل الأسرة وطلب من أمى أن تستقبل عروسه، فلما عارضته أمى أمرها أن تلثم قدم عروسه، وكان أعمامى وأخوالى يصرخون ويسبون ويقسمون بأنهم سوف يقتلونه ويقتولونها ولثمت أمى قدم عروس أخى العجيبة ثم أصيبت بالشلل، ومات أعمامى وأخوالى وأحد تلو الآخر، لكن أخى لا يزال حتى اليوم: فجا شرساً قوياً جاهلاً يهوى صيد الطيور ومداعبة بنات القرية وتعذيب بعض الفقراء، فى العالمين إنك حميد مجيد، السلام عليكم، السلام عليكم، قمت إلى عروستى فأحضنتها وأرقت أنفاسى فى عطر شعرها جسدى مرهق لكن أمورى نشطة قصصت لها جزءاً من فنان إسباني الذى عشق الكونديسة وربع حكاية عن جحا وكنيه، فاضطرت عروستى أن تقص حادثة القرد الذى هرب من جبلاية الفردو فى حديقة

وعدت إلى الصف يتكون الإنسان من خمس حواس وأربع مميزات وثلاث أعاجيب وتجريتين وحزن واحد، أما الحواس الخمس فمعروفة أما المميزات الأربع: فأنناه تحييض وكفه نجسة ولسانه أعمى وقلبه مريض أما الاعاجيب الثلاث فقد غابت عن ذهني، وأما التجريتان فهما الميلاد والموت وأما حزنه الوحيد فلأنه يعرف كل ذلك.

- فى التقرير الرابع عنك أن المؤسسة قد اتاحت لك فرصة تلقى دروس فى التخطيط وإعداد البرامج والاختزال والترجمة الفورية، وإن إحدى الجهات الرسمية قررت.. أرجوك لا تكلم.. دعنى أتكلم.

فرصة الخلاص الحقيقية التى يمكن للإنسان أن يفتنصها أن يستعين بالله فى وقت لا يتوقع منه الرب ذلك، فتحت قلبى وأفرغته من همومه ونظفته جيداً ووضعته أمام الله، بعد (الفاتحة) مباشرة أحسست بانزعاج يجتاحنى، هأنذا إمامك يا رب، طيب هادىء جاد، لكننى سكت - كما لا بد أن تعلم - المطاردة، كما سكت كل الصور التى تعكسها لنا المرآيا، ها نحن نقف تحت رحمتك مباشرة، نبتهل إليك أن تعمّر قلوبنا، تستصلك دعوانا حتى ولو جئناك بها من غرفة معطرة مجهزة أصلاً للاشتعال واللذة، هرعت إلى (الصمدية) ملطفاً بها جوفى، فى الخريف الماضى ذهبوا لإيقاظ صديق لنا فوجدوه قد قضى نحبه بسبب تمزيق عنيف لرقبته، ومنذ شهر فوجىء أقارب بأبيهم يعود على محفة استئصلت أجهزته الحساسة، كما قام صديق آخر مراهنًا على زوجته - وخسرها، لكن الكسبان ضحك فى سخرية ورفض تسلمها، ولا يزال إمام المسجد يرتب - فى حديث العشاء - عدد الإناث اللاتى سوف يضاجعن - يوماً - فى الجنة، اتحيت ساجداً لكن الانزعاج بدأ ينكس حجارة فى صدرى، ألم تشرح لك صدرك؟ هذا حقيقى. لكن المطالب أن يشرح صدر الآخرين أيضاً تجرعت مع ممثلة نصف مشهورة كنوس العشق والهناؤه لكنها أبدت رغبتيها فى تعبيرى، قلت لها أن ذلك يسير فى غير ما افقتنا عليه: دعنى أبحث عن مصلحتى، وعندما ألححت عليها فى استمرار علاقتنا: وصعت بيلى وبينها حاكم المدينة الذى



جميلة متوهجة - بقطع الاثاث، فقفتز - أنا - خلفها وتشبثت بها واحتضنتها وضغطت عليها، صرخت حبيبتي مشدودة ثم ألقت بنفسها فوق الفراش لاهة متوردة، كان السقف مزخرفاً بأوراق أشجار وتنسيقات زهور، صموداً وهبوطاً، سكناً وحركة، اسمع الأوامر يا حيوان ونفذهما، أنزل اطلع اسكت قف اكتب اصمت، اجازة مفتوحة حتي نحتاج إليك من حقناً أن نحمل أنفسنا فما الذى يضيرك أن نمكث فترة فى البيت، كل يوم نعيد ترتيب جزئيات العقل والاحساس لاستقبال الاشياء المفزعة الجديدة، حتى الملابس تبلى من سوء التخزين طوقت حبيبتي بذراعين من الصلب وظللت ضاغطاً عليها بين احضانى .

- كم عمرك؟
- تاريخ ميلادى فى أول الأوراق
- لا، قل لى أنت كم عمرك؟

احتويت حبيبتي ولثمتها فى بطنها ثم فى رقبتها القيت بها على الفراش وتحسست بأسانى رقبتهما، ناعمة دافئة صاحكة، حروف المنعة المنسية .

دغدغت رغبتي فى أن أظل ضاغطاً، يدها: انغرزت أنيابى فى زورها، وصرحت حبيبتي فظللت ضاغطاً فرقط جسدها الفائر المتألم فى الهواء ثم انخبط على الفراش، خلعت أنيابى بعف من الرقية الهائجة الدافئة الصارخة وغرزتها فى صدرها، مزقت الشديين بسرعة مذهلة، ثم عدت إلى رقبها مرة أخرى، حيث انزلقت راسى على بطنها فاحسست بتيار من الموسيقى المرتاحة تسمى فى عروقى، وغمرتنى راحة قصوى لم أجريها منذ مليون عام، رفعت رأسى عن بطنها واحتويت كل جسدها بين أحضانى، والدم يفرقا ويسيل منهمراً، ثم لم ألبث أن احلينا من كل تشبث والقيت نفسى بجوارها، أراحنى أن تنفخها المتوتر الصارخ المتحرج قد توقف، وأن جسمها سكت، وأن جمالها قد اكتساه الهدوء .

الحيوانات، وقفز إلى الشارع فجرا، وتسلق النوافذ والشرفات حتى هاج الناس فرعا، ثم أطلقت الشرطة عليه الرصاص، نبهها أن الفرد انتحر بالففز من الدور الخامس، نظرت عروستى فى وجهى، وسكنت .

- كم أخأ لك؟
- تسعة ..

- وكم مرة تزوج أبوك؟؟

المتعة الكبرى أن نهدد للمتعة الكبرى، الصدق كالحصان كلما كان قويا كان جامحاً، احسيت كاساً فى رشفة واحدة ولثمت حبيبتي، وخلعت عنها آخر اربديتها، وحملتني إلى فراشنا، غاب الفيل وراء الستارة الهفافة، كانت حبيبتي جميلة، عابقتها، واحسيت كاساً أخرى قلت لها إننى لم أكن أتصور أنه يمكن للإنسان أن يحب ويتزوج ممن يحب فى النهاية، صمعت قليلاً وقالت أننى استحق كل خير، قلت لها اننى انظر من النافذة فأكد أحس أن الشارع متورم متضخم بالجعر والساعة والحفاة والسواقى المهجورة والأعضاء المفزعة للفرد وتجار الدواجن والشرطة والبنادق والهمس والترجمة الفورية، طلبت عروستى منى - مستكنة فى صدرى - أن اتوقف عن احتساء النبيذ، جسدها ناعم رقيق مشتل مشحون، لثمتها فى عنقها وفى سلسلة ظهرها ثم فى وجنتيها، ضحكك عروستى وقفزت من الفراش واحتمت -

بنت المأمور

قصة : رضا البهات

٥
٦
٧

أمي! أخوة وأخوات كم نمت إلى جوارهم، وكم تلاعبنا وتلاعبنا معا وتغاضبنا، ولا أذكرهم إلا كباراً فقط. وكأننا مضت أعمارنا بليلة واحدة وساعات من نهار. روى يتشاهها كضباب الصباح يحطل العين وما هو بشيء. وما هو مرض ابني يجدد طباعتها ويأبئني بها حية كالجرح. مات قبلي خالد. فكلفوني - ليس الاسم فقط - بل صار كل ما يمر الراحل إملاءً واضحاً يجب أن تستعيده الأبدية عبر أعضائي الطرية من جديد. وبذا صار علي أن أعيش كي أملاً هذه المساحة الشاغرة من الحياة. أدركت ذلك من ليلة زيت الكافور وجميزة التمانية، وظل الرجل الذي يتحرك ثقيلًا على الحائط كأنه ممسوك إلى أصله. وفيض من ضوء يجيء من مكان ما. صانعا ظلًا معظمًا لوجه يحنني على آخر. ويدها تنهضان الظل المؤنث. أكانت تلك أمي أم سواها. كان صوت الرجل حاسماً يستنطقها الشهادتين. ومن طوابا العتمة كان هناك طفل سجي. وضعت رأسه باتجاه القبلة. وثمة صينية تعاملت فيها أربع شموع مرتتجة الضوء. وعدد قدميه حزمة من الحلبة للخضراء والنطاع البلدي. جعلت المرأة تصب الماء في الصينية وتقيسه بسبابقتها. ثم جلست ترأقب الوجه المدور وهو يجف ويبيض. وغناء كالترتيل يقول.. بنت المأمور راقية الحنطور، يذمى باحسبها إنتي. إشتبه علي ذاكرتي الأمر، لكان الساجي للضوء والمطر والغناء أحياناً أم أختاً. ظل الترتيل منتظماً لا يخبو ولا يشتد. إلى أن بطؤ وتناهى كالنديب. وصوت كأنما لأني يقول.. «أوحشت القبر بسرعة كده.. يا قلبك». نهضت أمي وغابت قليلاً وعادت صعبة الخالة شهيدة وهي امرأة ما تزال أراها إلى اليوم. عاشت حياتها من غير أن يمسها رجل. غير أن نديبها كانا يدران. فذرت حبيبها المبروك لكل رضيع بلا أم. انحنفت الخالة شهيدة ورفعت الميت الصغير إلى صدرها وجلست. فقبض نديبها ذا اللون الكريمي باليدين معاً وبحركات عصبية من رأسه تمكن من الحلمة. واندهق يحلب بضراوة شفتين مأكرتين تتهيلان للرحيل. وبكف للحظات ليتطلع وجوه محيطيه مبسمًا. ثم يعود يسمع لهائنه وهو يخبب بنهم يقيق معه صوت الصل وهو يتدفق إلى أحشائه.

آه.. كأنما كبرت وبلغت هذا العمر فجأة. ما الذي قطه بي مرض ابني؟ إن ذاكرتي لتحقق الآن بي وأنا في مثل عمره. أسأل أمي عن هذه الفراشات المغطاة بالدهق الملون، فتقول.. «هذه روح أخيك الصغير تزورنا.. إنها تموت في نهاية الأمر يا أمي!» تقول وهي تتاولني ملقعة الدواء.. «يا بني غداً سأنظف زجاجة اللبنة. وتجيب روح أخيك من جديد» - ولكنها فراشات كثيرة.

- خالك أيضاً، وجدتك وهيبه يزورانا مع أخيك.

حاولت أن أعين من منها يمكن أن تكون روح أخي. ثم أنسب الباقي إلى أصحابه. فتلك ممثلة البطن روح ابن أختي الكبيرة. وهذه ذات الأجنحة المزروجة هي سامي جارنا الذي مات في الحرب. وتلك الصغيرة كحمة خضراء ماري بنت الخالة روز. فراشة خضراء كعين ماري التي كانت تختصني ببعض حلوها. ومثل ضوء الفجر الرملي رأيت عيناى كهيدة أبي شيخاً في أحطام أيامه. عجزو لم يعد فيه عزم. وقد بادل الغوط نبضه وأنفاسه. وأراق باقي عافيته في لحم امرأة ضاوية. أنكرها تجالس في المساء. وبينهما (منقذ) عليه برتقالة تنطفئ له بخفة. ثم تقشرها، وكلما ناولته فصاً جعل يفتته بأسنانه الأمامية. بعد ذلك انطرح لها تلك صفحة ظهره. فتلاصق راحتها إلى طبق زيت دافئ وتلك. وكان يتألم كلما قست يدها. أشار لها إلى الصديري، فاستخرجت زجاجة كإصبع الطفل تفوح برائحة الكافور. قال.. «الواد الكبير قصم ضهرى». قالت.. «أهو كان كبير يا حاج، داخس سنين وإيام». أجابها بنبرة صارمة.. «أهه رضى كبير أخواته، مئ مسامحه. وعزة جلال الله اللي هيفدر بي بعد كده لأشيل محبته من قلبى». وقام بينهما صمت قطعتة بقولها.. «دا موت يا حاج، فاعجلها بلهجة كالبتر:

- جميزة التمانية عدو عليها بالبلدوزر يومين جسر القطر. وبعد شهرين كانت واقفة وطارحة.. اللي عاوز يعمل حاجة هيعملها.

أهذه الروى روى حقاً أم ذاكرة نفذت إلى عبر رحم

واللحظات أخرى يريح أنفاسه من دون أن يفلت الضرع من أصابعه. ويعود يكافح مع كنزه بأشده ما يمكن لشفتي ميت. يبلل العرق شعره وجمرة أنثيه. غارساً في اللدى أصابعه للعشرة وفيصاً من قوة الموتى كمن تزال. بعد حين رزق بلسانه اللحمة المرتخية، فألقمته ثديها الآخر. وعادت إلى العمل من جديد يدان وفم يستدر الحليب بلهفة ثور صغير أنهكه التجوال في الحقول نهراً ظالماً إثر أمه. وما أن امتص لرحلته ما يلزمها، حتى كف لهاثة. مطبقاً بجفونه الأربعة على الفضاء العظيم في طمئنان. ومحزراً الصروع الثقيلة، التي تشقى الخالة شهادية بامتلاتهما. فتضرع إلى الله في صلاتها من أجل فم جديد. تناولته الأم إلى حجرها وجعلت تتأمله برضى وهو يتملى وينجشأ في عافية. ثم قبلته راضية عن سير الحياة في جثمانه البارد. ويقبقات الهواء اللينة تتوالى من أسفله في

صخب، دفعات موصولة
في غير احتشام.
هذا بعدها
الجثمان
الصغير
مطمئناً
حجرها
المقاس
على

بدنه. فقط ابتدأت
رأسه وكعباه
يمسان الحصير،
كأنما استطال
عوده فجأة.
حين ملامحها قائلة
من دون أن
تخاطب أحداً بعينه..
«أوف، قطيعة، كلهم
يبدؤون هكذا جديان

صغيرة تظالفي وتتسلط قرب النعاج. وما أن يسرى في أفخاذهم العيش والقموس وهزيمة أرباب الأوزى حتى ينقلبوا تيبوساً غليظة القلوب. جاحدة.. نجيبه بالذهب لنعاجها الجديدة... وتصدق مكابدها. قال الرجل.. «سنة الحياة يا أم خالد. لم تسمعه، كانت منحنية تلحق الوجه الميت وتحك صدغها به في حيوانية خالصة. وتتفص أنفاسه كأنما لتأخذ منه بعضاً من تيار الموت. تولفد على الحجرة زحام هادىء من النساء. رحن تتداولن للجسد الصغير. ترفعه الواحدة وتقبله فيبتسم لها. ثم تملئ رسالتها إلي ذوبها هناك وتتولاه لغيرها. استعادتته إحداهن كمن نسيبت أمراً.. «وسلم لى على المهديا الصغيرة بنت خالكك ربوعة. بوسهالى ولا تنكسف من حلاتها دى راضعة عليك. بلا مع السلامة يا قلبى. اسندى، قول لها تعالى لعمدك فى المنام». تناولته الأم إلى حجرها من جديد. تدلت رأس الارضيع أكثر. وبعدت قدماء أكثر. وعادت فوضعت عليها. بدا مثل جرو ترك أنداء أم مالت لفعه. فارتوى ومضى ليأوى إلى نومة قبلولة مؤتسماً فىء شجرة. منذ تلك الذكرى المضارية فى الزمن، صرت أعرف أن الموتى يعيشون فينا. وأن الأحياء يعيشون لدى الموتى. وأن الحزن والفرح قناعان لشيء يتعذر تسميته. قطع على شرودى صوت بلتى المنطرحة على فراش المرض.. «ما هذه الفراشات التي تصوم حول الصباح؟». قلت.. «جاءت من غيطان البرسيم لتلعب معك أنت وأخيك».

- أريد أن أضع لها الطعام والماء.. ما الذى تحبه من طعام؟
- عليك أن تنهضى أولاً، ثم تندبر معاً أمر إطعامها.
أدرفت الصغيرة الماكرة. ربما لتختبرنى.. «إنها لا تأكل ولا تشرب. ماما تقول إنها أرواح جدى وجدى تزورنا كل ليلة.



كمول حيا / سوريا

رسالة المعبذ م.ع

قصة : محمد عبدالتبى محمد

١٤٢٠

برمته، إلى أن صدمتني صورة نفس الرجل بعد يومين أو ثلاثة، على صفحات جريدة أخبار الحوادث، وتحت عنوان (شهداء الشهامة): نزل الرجل في إحدى البالوعات لانتشال طفلة سقطت بها، لم تفلح الصغيرة ومات الرجل مع آخرين. أصابني الهلع، إذن فالإشارة صحيحة والطفلة صائبة، رحت ألف وأدور حول نفسي، أتوصاً وأصلى وأقرأ قرآنأ، هل هو امتحان من الله؟ هل هى كرامة من عنده؟ طيب ما معنى هذا كله؟

بقيت لمدة أتشأش النظر إلى وجوه الناس، لكى لا تنزل على صاعقة جديدة، لكنى قلت وماذا لو الأمر لا ينكر، ربما هى لحظة مضيدة جاءت وذهبت وخلاص، اكتشفت خيبتى سريعأ، الأمر كله متروك لى ومجرد إمعانى النظر فى الوجوه، ورغبتي فى النبش وراء ملامح من حولي فى الشوارع أوالمواصلات، الناس الغرياء على بالذات ومن أراهم لأول مرة مثلاً، هذه المرأة السمراء السمينة مطلقة وعندها عيلان وتمشى مع واحد من جيرانها وتبحث عن شغل، وهذا الولد الأحول تقريبأ يفكر منذ مدة فى الهرب من البيت ليفلت من قبضة أبيه القاسى، سيظل يفكر طويلاً جداً ولن يفعل أى شىء حتى يكبر ويشيل الهم بعد أبيه، والغفاة المسهمة على يمينى خطوبها فى الكويت وتنتظر رسائله بفارغ الصبر، والرجل الذى يضايقها منذ طلع العرية واقع فى مشاكل مادية سترمى به فى السجن بعد شهرين على الأكثر. لم أكن محتاجأ لتنتبع أثر هذا الشخص أوذاك للتأكد من صحة خواطرى حوله، فقد كانت تأتبنى كيعين لا شك فيه. هل يبدو لك الأمر خيالياً مضحكأ؟ حقيقى مئة فى المئة ولا يبعث على الضحك بالمره، أمواج الوجوه تطاردنى أينما أروح، كل وجه يحرق فى كأنه يطالبنى أن انبش عما وراءه، أن أخلع عن الناس العابرين قشورهم، لأرى المكائد والخيبات والأمانى، أرى فساد القلوب وعمارها، أرى الحيرة والتعب والمحبة، أرى كل شىء، وصدقنى يا استاذنى إن كل ما يصل إليك بالبريد من مصائب ليس شيئأ عندما تبدأ فى قراءة الوجوه، وتزدحم رأسك بحكايات موجزة وقصيرة، لكن حادة وجارحة وتوجع القلب، عندها فقط تستيقظ وتنتبه، عندها

عزيزى محرر باب (أسأل قلبك) .. بعد التحية، ترددت كثيراً قبل الكتابة إليكم بمشكلتى، وربما هى ليست مشكلة من الأساس، مقارنة بما نقرأه كل يوم، لكنها بالنسبة لى أزمة وأى أزمة، تكاد تجعلنى أجن، إن لم أكن قد أصبت بمس من الجنون فعلاً.

أنا يا سيدى موظف متوسط الحال تجاوزت للخمسين بعاميين، متزوج منذ أكثر من ٢٠ عاماً ولدى ثلاث بنات وشاب، حياتى هادئة ومستقرة، أو كانت هكذا بالفعل قبل حكايتى هذه، والحكاية أننى منذ حوالى ثلاثة أعوام اكتشفت فى نفسى موهبة عجيبة أو قدرة خارقة أو ما لا أدري ما هو، اكتشفت أننى إذا نظرت لوجه أحد الأشخاص أستطيع فى التو أكتب عنه ملخص حياة: أهم الأمور التى حدثت له أو حتى تلك التى ستحدث له قريبأ، ببيان حالة موجز مع إسقاط التفاصيل.

لا تتعجل سيدى بالحكم، فليست مجنونأ، على الأقل حتى الآن، أنا رجل يعرف الله جيداً، لكنى، عقلانى جداً ولست درويشأ، أقرأ بانتظام وعندى مكتبة صغيرة، بها معظم أعمال مصطفى محمود وأنيس منصور وهيكى وغيرهم. والحكاية بدأت كالتالى: كنت فى طريقى للعمل عندما وقع بصرى فى الاتوبيس على رجل يجلس قريباً من مكانى، عندها حدثنى شىء ما بداخلى أن هذا الرجل الطيب المسالم والذى لم يؤذ مخلوقأ طول عمره، هذا الرجل سيموت قريبأ ميتة بشعة تاركأ وراءه أطفالأ صغارأ. حاول تفهمنى استاذنى العزيز، لقد جاءنى هذا الخاطر مرة واحدة، هكذا: طامخ طمخ، طلقة نارية طائشة، كأنه ومض البرق يخطفى بمجرد أن يتوهج، أو كأنه نافذة تنتفض فى عز الليل مفتوحة من ريح شديدة، لكن عذراً لن أستدرسل فى تشبيهاتى تلك طويلاً، لأننى لو تركت لها نفسى لابتعدنا عن أصل المسألة وتهدنا معاً.

القصـد: لما جاءنى هذا الخاطر الغريب كنت أريد أن أصرخ فى وجه هذا الرجل لينتبه، يعمل حساباه، يحترس، يفعل أى شىء لأنه سيموت قريبأ وقريبأ جداً، لكننى ضحكت من نفسى وسخرت من الفكرة وسرعان ما نسيت الأمر



مخطوبات وولد كالبلبل، يحدث لى كل هذا، وطبعاً ذهبت الفتاة قبل أن أفارق من ذهولى، منعت نفسي بالقوة من الذهاب فى أثرها، قلت ربما انتهت اللعبة وهذه هى الإشارة، لم يحدث، فقراءة الوجوه أصبحت أكثر يسراً، لكن من غير طعم ولا معنى، فما جدوى الكشف عن حكايات لا نهاية، حكايات بعدد العيون والحواسب والأنوف فى العالم، ما جدوى ذلك ما تمت وقفت عاجزاً أمام وجه أبيض وعيون عسلية تنظر إلي ذاتها، كيف استنعت على، كيف أفلتت من الضوء الخاطف الذى يضئ أمامى فى لمح البصر حياة إنسان فى جملتين، ثلاثة.. وأنا الآن فى حالة يرثى لها، أخذت من العمل أجهزة، انعزلت فى حجرة للمسافرين، لا أكلم زوجتى ولا الأولاد، ربما يكشف الله عنى هذا الغم أقرأ القرآن والأدعية، أصوم وأصلى وأنام لماماً، لكنى أنهض بمجرد ما أنام مفزوعاً لما أرى وجهها يسخر منى ويعن خبيتى، عندها أبكى، أى والله العظيم يا أسخاذا أبكى بحرقة طوال الليل، لإحساسى بالمهانة والعجز والخذلان.

تدخل الجحيم الحقيقى الذى نميشه جيمعاً، لكن لماذا أكتب إليك الآن وبعد مرور ثلاثة أعوام من بدء هذه المحنة التى تعودتها مع الوقت، هذا هو المهم فبعد أن دخت المسبح بروحات لكى أشفى من هذا المرض أو أخلص من هذا الوباء: طبيب نفسي، دار الإفتاء، الأولياء والمشايخ، نصاب سودانى يدعى أخوة الجان عرض على العمل معه، والمكسب طبعاً مضمون لمن يقرأ الوجوه كأنه يقرأ واجهات المحلات فى الشوارع. سبب كتابتى إليك بعد أن أصبحت هذه المحنة لعبة يومية مسلية، هو حدوث ما لم أتوقعه، ما يجتلى الآن أحبط رأسى فى الجدران وأعض الأرض: كنت أنتظر الأتوبيس الذى تأخر عندما رأيته، بشرة بيضاء وعيون عسلية، فى الثلاثين تقريباً، شرعت بلا اهتمام أو جدية أقرأ وجهها، ربما لأخرج من ضيقى لتأخر الأتوبيس، وبمجرد أن حاولت داهمنى الفشل، قلعة متينة لا يبلغ لها البصر نهاية تهزأ بالفزاة، هزيمة بالغة، بياض صاف جداً، لا شيء، بعد ثلاثة أعوام من اللعب المتواصل تأتى هذه البنت الآن لتسخر منى، إننى حتى لا أعرف إن كانت بنتاً أم امرأة، يارى، إن وجهها الهادئ لا يخبرنى بشيء، لم يسمح لى بالاقتراب منه، كأنها تمتلك جهازاً خاصاً يشوش محاولتى ويلقى بها بعيداً، كانت تنظر أمامها فى صمت، لا تبص على شيء بعينه، كأنها تنظر إلى داخلها فتكتفى. والله، لا أعرف ماذا أقول، أنا الموظف المحترم الذى تجاوز الخمسين ولديه بنات

فكرة الاضمحلال في التاريخ الغربي

يقدم هذا الكتاب المهم تحليلاً للفكر الغربي ومصادره من خلال تتبع فكرة الاضمحلال في الحضارة الغربية، ويقدم دراسة مهمة عن الإشكالية الرئيسية التي طرحها الفكر المعاصر عن مستقبل الحضارة الإنسانية بشكل عام، والحضارة الغربية بشكل خاص. هذه الإشكالية تتضمن في ثنائياها القضايا الرئيسية التي تهم كل متتبع للفكر الإنساني في حقوله المعرفية المختلفة، فالكتاب يمكن أن ينضوي تحت الدراسات المسماة بعلم الأفكار الذي يتتبع تاريخ فكرة ما. ويرصد تحولاتها وتغيراتها، وعلاقة هذه الفكرة بالسياق الحضاري والاجتماعي والثقافي، وهذا ما فعله المؤلف حين تناول هذه الفكرة، لأنه تتبعها منذ الحضارة اليونانية حتى الآن. والكتاب ينتمي أيضاً إلى فلسفة التاريخ حيث يحلل الوعي بالمصير داخل هذه الحضارة من خلال استعراضه للنظريات الفلسفية حول مصير الحضارات. ويعرض للنظريات كل من: «أرثر شووبنر»، و«جاكوب بوركهاردت»، و«فريدريك نيتشه»، و«شينجلر»، و«توينبي»، و«مدرسة فرانكفورت»، و«جان بول سارتر»، و«ميشيل فوكو»، و«فانون» وغيرهم. ولهذا فإن أهمية هذا الكتاب لا تقف عند تحليل فكرة الاضمحلال فحسب، وإنما يقدم المؤلف تاريخاً للفكر الغربي حول تصوراتته عن الزمان، والتقدم، والاضمحلال، وبالتالي يقدم استعراضاً لمسيرة هذا الفكر.

الكتب يفرد معالجة موضوعين متواريين، أولهما دراسة فكرة الاضمحلال، وثانيهما دراسة الوعي الذاتي بقضايا الإنسان في عصرنا الحالي. فهو لا يتنصع لفكرة الاضمحلال فحسب، وإنما يتنصع أيضاً لاضمحلال الصورة الإنسانية ذات الطابع الليبرالي. وبالتالي يرصد تحولات الفكر حتى المرحلة الحالية التي ظهرت فيها طبقات جديدة مثل طبقة السليقة، و«طبقات البعد الثقافي»، وال«أحاديث الفكرية» مثل «الأحاديث السوية»، يدرس فكرة الاضمحلال كحرة من التفكير الحديث، وليس حكماً شخصياً عما إذا كان من الصعبي أن تصمد الحضارة العربية أولاً. ورعد أن كثيراً من الدراسات تنبأ بالانهيار الوشيك للحضارة الغربية، فإن النظرة الغربية سود العالم وتحيط باحترام أكثر، فهل هذا يرجع إلى إسهامات العرب الحالية التي تتمثل في العلم والتكنولوجيا. وبمعيدي نموذج ديمقراطي يجعل العمل من حلال المؤسسات يعود على أسس من روح الفريق وتعاون الجماعة الإنسانية في إنجاز ما يوكل إليها من مهام، وحقوق الفرد، التي صارت العنصر الغريب - ونسبت طريقه الحياة الغربية - هي نموذج للعمل السياسي والاجتماعي والثقافي في كثير من بلدان العالم، فكيف نتحدث عن

انهيار وضمحلال الغرب في وقت تسود فيه النظرة الغربية؟ هل هو نشاز؟، أم اتجاه فلسفي وعلمي تجاه حضارة لم يتحقق فيها الإنسان كما يرغب؟ أم هو استقراء للأزمات الحالية التي تتوالى على الغرب؟ إن الدافع الذي جعل المؤلف «آرثر هيرمان» يدرس بذور الاضمحلال في الحضارة، هو ظهور هذا الكم الكبير من الدراسات والمقالات والكتب التي تكشف عن الجوانب السلبية في الحضارة الغربية في مختلف جوانب الحياة حتى صارت «ظاهرة» تستحق التوقف عندها، وهذا لا يهم الغرب فحسب، وإنما يهم الإنسان في كل مكان، فالأسباب التي تعصف بالغرب، تتخلق تدريجياً في مجتمعات العالم النامي، مثل سيادة اقتصاد السوق، ومحاكاة النمط الغربي من الديمقراطية، والثقافة الاستهلاكية التي جعلت من الدولة مجالاً يتغير الاتزان الحيوي فيه بشكل يندر بانقراض كائنات حية عديدة. ولهذا فإن هذا الكتاب مهم، لأنه يتضمن نقداً لكل أشكال الحياة الإنسانية المعاصرة، وهو بالتالي يكشف عن الثقافة المضادة في الغرب. والتي ترفض الصيغ السائدة، وهو تيار هام من تيارات الفكر المعاصر الغربي وي طرح أسئلة صعبة من قبيل: هل الحضارة الغربية علي وشك الانهيار؟ وإذا كانت الإجابة بالإيجاب فهل يستحق الغرب إنقاذه؟

وهذا الكتاب يعتبر رؤية شمولية لما آل إليه الغرب، وهو امتداد لكتب كثيرة ظهرت خلال العقد الأخير عن أزمة الغرب، وعما ينتظر الغرب من مشكلات، فلم يعد هذا القرن هو «القرن الأمريكي» - علي حد تعبير «هنري لوس» - وإنما هو قرن اضمحلال الغرب، لأنه يكرس للثقافة واحدة هي «ثقافة التراجع»، ولأن الغرب يركز علي مصالحه وإبراز ثقافته دون أن يجد صيغة تسمح بحضور التعدد الثقافي العالمي، وهذه الثقافة تنذر باضمحلاله، وقد عبر عن هذا «بول كيندي» في كتابه «قيام وسقوط القوي الكبرى»، الذي قدم فيه نظرة ذات طابع تشاؤمي عن مصير الحضارة الأمريكية.

والسؤال الذي يطرح نفسه هو كيف تناول المؤلف هذا الموضوع الصعب، والشائك، والذي تتفرع منه معظم قضايا الحضارة والكفر الغربي؟

لقد اختار المؤلف التناول التاريخي لدراسة الموضوع، وهذا ما يجعلنا نرى أن الكتاب ينتمي إلى علم تاريخ الأفكار، لأنه يتتبع أصول فكرة الاضمحلال حتى عصرنا الحالي، وقد اختار المؤلف طريقة لعرض موضوعه تتسق مع رؤيته، ذلك لأن فكرة الاضمحلال لم تطرح بالمعنى المعاصر إلا في القرن التاسع عشر، وبالتالي فإن البدايات الأولى تفهم الاضمحلال في إطار فهمها لدورة الزمان، وفهمها لمعنى التقدم، ولذلك فقد قسم المؤلف كتابه إلى ثلاثة أجزاء: - الجزء الأول: عن لغات الاضمحلال، ذلك أن معنى الاضمحلال لم يكن واحداً طوال التاريخ الحضاري، وإنما أخذ معان

فكرة الاضمحلال في التاريخ العربي

المؤلف: آرثر هيرمان

المترجم: طلعت الشاذلي

مقدم: رمضان بسطاوي

محرر: المجلس الأعلى للثقافة

المشروع القومي للترجمة

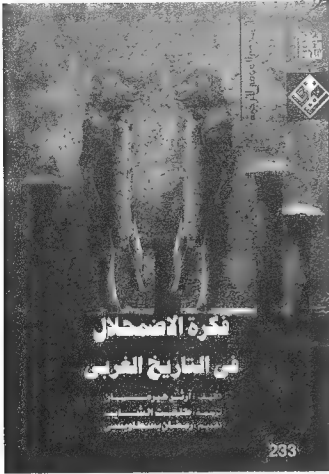
متعددة، أبرزها في تحليله للصور المختلفة التي عبرت عنها كتابات المفكرين في الحضارة اليونانية عن الاضمحلال، فقد تمت تصوراً عن طبيعة الاضمحلال وهل هو ميتافيزيقي، أو طبيعي، أو نظرية تفسر من خلالها ظهور الحضارات.

الجزء الثاني: عن التنبؤ باضمحلال الغرب في تطور الفكر الغربي في عيه بذاته.

الجزء الثالث: عن سيادة اتجاهات التشاؤمية الثقافية حتى إنها نطالعتها في كل الأعمال الفنية والأدبية التي تنتقد الحياة المعاصرة، ونظرة الإنسان لها، حتى صارت التشاؤمية مكوناً من مكونات الحياة المعاصرة. وفي عرض المؤلف لمسيرة فكرة الاضمحلال لم يكن منحازاً لها، أو ناقداً لها، وقد يرجع هذا إلى طبيعة التخصص الأكاديمي الذي ينتمي إليه لأنه مؤرخ وليس فيلسوفاً ولا يطمح إلى تقديم نظرية خاصة به. وقد استطاع أن يسجل لنا ملاحم الصورة التي يبدو عليها الفكر المعاصر، ولهذا فإنه يعرض لنا المواقف والروى فحسب، ولكن هذا لا يعني أنه محايد، لأن اختياره لهذا الموضوع يدعي حياداً، ويؤكد حوافه على مصير الحضارة الغربية التي يسود نمودجها الإنساني في الحياة الدولية، وأصحت الحضارة العربية هي صبيغة التفاهم، ونمودجاً لقياس مدى تقدم المجتمعات على المستوى الاقتصادي والسياسي والعلمي.

وقد قدم لنا المؤلف «آرثر هيرمان» هذه الأجزاء الثلاثة من خلال اثنين عشر فصلاً، ومفصّلة وحافلة، وبين في المقدمة أن فكرة الاضمحلال هي هاجس عام يسود الثقافات المعاصرة حتى إن «آل جور» نائب الرئيس الأمريكي يقدم مشاركة حول الموضوع.

ويقدم في الفصل الأول دراسة حول مفهوم مصطلح «الاضمحلال» وأصوله التاريخية، حتى تحول هذا المصطلح إلى أسطورة ثقافية قوية في الفكر الغربي، فيبين أن فكرة الاضمحلال تنم مناقشتها حين تقدم الحضارة نظرية ما عن طبيعة ومعنى الزمان لدينا، فهذه الفكرة مرتبطة ببعضها وهو نظرية التقدم، فالاضمحلال والتقدم هما تعبير عن نظرية واحدة في طبيعة الزمان، لأن الاضمحلال معناه أن كل شيء يتدهور كلما ابتعدنا عن الزمان الأصلي على النحو الذي قدمه «هيرودوت» حيث يرى في كتابه (الأعمال والأيام) أن الكون كنه تحكمه عملية الاضمحلال متوالية بدءاً من عصر ذهبي حتى يصل لعصر حديدي، بينما نظرية التقدم ترى أننا ننظر من الأذننى إلى الأعلى. فالفرق بين النظريتين. الاضمحلال والتقدم هو فرق في الاتجاه ولكنهما تفسير لطبيعة الزمان، ويتساءل المؤلف لماذا يشيع إذن هذا الشعور بالاضمحلال في جميع الثقافات؟ هل لأن هذا يعكس إحساس الإنسان بالزمان والتغير، لأنه في مراحل حياته الأولى - الطفولة - لم يتمايز وعيه عن العالم الذي يعيش فيه؟ أو نتيجة للشعور بالتغيرات



الحديثة من الطفولة إلى الصبح والانهيار الحتمي للعدرات الجسمية والعقلية في مرحلة التسوحيحة؟

ثم يتناول المؤلف ارتباط نشأة نظرية التقدم بنشأة مفهوم الحضارة حيث كانت الكلمة مرادفة لوجود حكومة منظمة للحياة الاجتماعية، ثم أصبحت معنى الانتقال من مرحلة البدائية إلى مرحلة الرقي والتحضر. ويتبنى المؤلف المفهوم التاريخي للحضارة، بوصفها عملية تاريخية لها بداية ونهاية، فعلى المجتمع الإنساني نغلة بوعية من البدائية أو المحمية إلى شكل أفضل للحياة، ولم تتم هذه النغلة دفعه واحدة ولكن عبر مراحل أربع، حالة التجوال البدائي، ثم الاستقرار النسبي في المجتمعات البدوية والزراعية ثم مرحلة الزراعة حيث ظهرت الملكية للأرض. ثم المرحلة الصناعية. وهذا التطور جعل الإنسان يحد نفسه على «إصا» مستقر بالشرق، وأصبح يستخدم وسائل أكثر تعقيداً لتحقيق مآفع متنادلة. عرف الأسرة والأصدقاء، وأصبح مواطناً في مؤسسة مشتركة يتعرف فيه على إصا ما في الإنسان، ويشد فيها حصور أئحاب تعقلاي. وهذا يؤدي بدوره إلى تطور الفنون والعلوم والآداب والتسحر. وبذلك يقوم هيرود: كلما تقدمت هذه العلوم الزرقاية تصبح النشر أكثر اجتماعية. وودي هذا إلى ظهور المجتمع لمدنى الذى ميمر عند مفكرى النشور في أربع سمات رئيسية: - السلوك الزرقاي يوصفه أهم من الفوسين لتدعيم ساس المجتمع الإنسانى. والأخلاق هنا مريطة بتعالمية، ورفى السلوك يؤدي إلى التسامح بين البشر المختلفين في أفكارهم السياسية والدينية وبذلك القيم الجهورية تتكاثرات الأخرى.

- الأدب أو التهديد وهو أكبر مما نطلق عليه حسب السلوك فهو

وهذه النظرية أصبحت موضوعاً للنقاش لدى الميادين في أواخر القرن التاسع عشر، واعتُرف للبراليون أن التحولات الاجتماعية والاقتصادية للحضارة الحديثة لم تعد تمثل تقدماً بل العكس، ولا بد من التدخل من قبل العالم الحديث وسلطة الدولة للحد من اللندهور.

أقول الغرب

في الجزء الثاني من الكتاب يقدم المؤلف معالجة مختلفة عن الدراسات والنظريات التي تنبأت باضمحلال الغرب، ابتداءً بنظرية المؤامرة، وانتهاءً بالدراسات التي قدمها فلاسفة التاريخ التي يفسرون من خلالها اضمحلال الغرب. وقد بدأت هذه الدراسات بمحاولات أولى تقدم نقداً للحضارة الغربية الحديثة نهجها في عمال «هنري آدامز»، الذي انتقد كل أشكال الفساد في الكونجرس والنظام السياسي والحياة الاقتصادية التي يرى أنها عبارة عن طبقتين: طبقة تسرق، وطبقة مسروقة منها وقد أعان خرفه وقلقه على المستقبل إذا استمر الوضع على ما هو عليه، ويمكن تغيير هذا بإعداد جيل جديد مزود بالعلم والقيم الجديدة التي توجه المجتمع نحو المستقبل. ويورد المؤلف إلى دوره كمؤرخ للحياة الأمريكية وتطورها، حتى كانت أزمة (1929)، وظهور الدراسات التي تدرس عوامل اضمحلال والانحلال في المجتمع الأمريكي وهي دراسات تعتمد على النظرة العرقية، ولذلك يبدو الحل في إعادة الزواج الأمريكيين إلى إفريقيا والمحافظة على النقاء العرقي، وهذه النظرة الطسورية سادت الدراسات الأمريكية في أواخر القرن التاسع عشر، ولم تقلب هذه النظرية سوى «دوبوا» الذي بين أن الملونين يتمتعون بقدرات عقلية إبداعية وأنها ليست وقفاً على البيض، واستفاد من الاستشراق في عرض نظريته.

ويقدم المؤلف تحليلاً لفلسفة «شيلجر» عن «أقول الغرب»، ويستعرض المناخ الثقافي والعلمي الذي كان متاجاً في ذلك الوقت ليخلص إلى أن كتاب «أقول الغرب» لم يكن عملاً أصيلاً، وإنما هو تلخيص للشاؤمية التاريخية والسطخ الثقافي الذي ظهر في أعمال «نيشمة». واعتمد شيلجر، بشكل أساسي على تراث النقد الثقافي للحضارة الغربية، كما اعتمد على نظرة القرن التاسع عشر العنصرية والتي مزجها بفلسفة «نيشمة»، فقد نظر للحضارة نظرة ببولوجية، وبالتالي فقد جعل مصير الحضارة هو نفس مصير الخلية الحية. وينتقل بعد ذلك إلى «تويني»، وهو لم يكن فيلسوفاً ولكن مؤرخاً كتب تاريخ البشرية كله من مصر القديمة حتى العصر الحالي، وحاول أن يعرف السبب الذي يؤدي إلى زوال الحضارات وانتشارها، وكتب مشروعه متأسراً بالمناخ الثقافي حيث نشر «مافير آرناود»، كتاب «الثقافة والقومية»، و«د. س. إليوت»، و«قصادته التي تعبر عن أزمة الغرب الثقافية»، ونجد منظور المركزية الأوروبية الذي كان يصنع الحضارة

يكشف عن طبيعتها العقلانية والاجتماعية.

- تبادُل المنافع: وهو يؤدي إلى التقدم الإنساني، ونمو التجارة وتبادل الخبرات.

- الاستقلال الذاتي في السياسة والاقتصاد والثقافة.

كل هذا بين أن نظرية المجتمع المدني ترى أن التاريخ يتكون من حركة عامة تنجح نحو رضا تجاري وحضاري، ولذلك فإن فكرة التقدم لا يمكن فصلها عن فكرة الحضارة، وهي فكرة عكس اضمحلال وتعتمد على أنه عندما تستدير العقول، فإن السلوك الإنساني يصبح أكثر رقة، وتتقارب الأمم المتباعدة، وتزدهر التجارة بين أجزاء الكرة الأرضية، وأن العقل والصناعة سيتقدمان أكثر، وتختفي الشرور والأحقاد. ولكن هذه الصورة عن التقدم لم تكن بهذا القدر من التفاؤل، لأنه كان هناك الوعي بأن ذلك التحسن سيكون عملية تحويلية وتراكمية، بمعنى أن كل مرحلة من مراحل التطور الحضاري في هذه العملية تتطلب تدمير ما كان قبلها، أو نفيها بلفظ «هيجل، الفلسفية، ولذلك تتطلب عملية التقدم أيضاً على سبب أو نفي أو تجاوز المرحلة السابقة عليها، ولهذا فإن نهوض أوروبا الحديثة كان يتطلب تدمير سلفها القديم الفاسد لأن المجتمعات العظمى تصل إلى نقطة النهاية، وبعدها لا بد أن يهل محلها شيء آخر، لأن ذلك يتم من خلال دورة نمو وتآكل ودمار.

يقدم المؤلف بعد ذلك للشاؤمية التاريخية كما تتمثل في «رانتكه»، و«بركهات»، فهما انتهاء منشآت بخصوص المستقبل، لأنهما يريان أن الحاضر يقوم بعملية تفكيك منظمة لمنجزات الماضي الخلاق، حيث يعتقد كل منهما أن مهمة التاريخ هي تحليل وتأمّل الماضي، لأن الماضي هو تجسيد لحالة التوازن القائم. ولذلك فإن كل شيء ينهار إذا لم يصلح النظام نفسه على نحو ما. والتشاؤم يتحول هذا إلى جبرية، ويصبح الخيار الوحيد هو الاستسلام والانسحاب، وما يحدد حالة المجتمع عند «بركهات»، هو حالة النظام الاجتماعي الأكبر: إذا كان في حالة نمو وتطور أو كان قد وصل إلى نضج أكثر مما ينبغي فيؤدي هذا إلى تفسخ داخلي. الأمر الذي يميز نهاية النظام القديم وبداية نظام جديد، ويعتقد «بركهات»، أن كل المجتمعات والحضارات عبارة عن توازن ديناميكي بين ثلاثة عناصر أو ثلاث قوى اجتماعية، لثلاثان أخذهما من «رانتكه»، وهما الدين والدولة والثالثة هي الثقافة، أو ما يسميه التثوير: نمط السلوك، تلك العملية التي يتحول فيها النشاط الثقافي إلى فعل محسوس. وكل عنصر من العناصر السابقة يتبع مسار النمو والازدهار والانحلال. وعندما تتصادم العناصر الثلاثة تنتج عنها أزمات دورية، ولم يهتم «بركهات»، بالأخلاق، فالمجتمعات والدول لديه موجودة لتحقيق أهدافها ككيانات جماعية، وهي تقف بمعزل عن الأخلاق.

ثم يقوم المؤلف باستعراض نظرية الانحلال في النتاج الثقافي،

الأوروبية في مركز عملية التقدم الإنساني، وقدم نقدا لمعظم النظريات السابقة التي تفسر التاريخ وعوامل التقدم في أي حضارة، وقدم نظريته: «التحدى والاستجابة» حيث يرى أن جميع الحضارات الكبرى تدمرت بلا وعي نحو هدف واحد هو «تقرير المصير» وهو مفهوم ثقافي واجتماعي أكثر منه سياسي، ويعني أن حضارة ما تحقق هوية فريدة واعية بذاتها، من خلال شعور أفراد هذه الحضارة بالهوية والهدف، واعين بالكيان الكلي. وتقرير المصير هو نتاج وثوب روحي يحرك كل حضارة من خلال التحديات التي تواجهها إلى استجابة الأخلاقية التي كانت الحضارة تقوم عليها أصبحت هاتمة في العالم يضربها الفقر. وقد استمد «توبيي» نظريته من الفكر الصيني عن «الين» و«اليانج» وفسر بها نشأة الحياة وتطورها، واعتمد على منظور أخلاقي مسمي في رؤيته لمصير الحضارة الغربية.

وفي الجزء الثالث الذي يطلق عليه المؤلف: «انتصار التشاؤمية الثقافية» يعرض التشخصية القنطرية التي تتمثل في «مدروسة فرانكفورت» التي قمت نمونجا جديدا في النقد الثقافي، وكان سؤالها الرئيسي لماذا ينتهي الغرب؟ واستعرض لإجابات «فيودور أورتو» و«ماكس هوركهايمر» و«فرانز فانون» و«إريك فروم» و«هيريت ماركوز». وهذه الاجابات لم تكن تطبيقية، لأنها تفاسنت عن الماركسية القديمة في التقدم والعقلانية العلمية، ولأنهم اعتمدوا تحليلاتهم على فكر «فرويد» و«نيشة» وكلاهما يبرز الآثار المشوهة التي تنكبها الإنسانية في مقابل انتصاراتها التكنولوجية.

التعددية الثقافية

ينتقل المؤلف بعد ذلك إلى الفلسفة الفرنسية ليحدث عن التشاؤمية الثقافية كما تمثلت في ثلاثة مفكرين هم «سارتر» و«ميشيل فوكو» و«فرانز فانون»، فقدم الأصول الفكرية لتفهمهم التي تتمثل في «هنري برجسون» و«ألكسندر كوجيف» و«مارتن هيدجر».

ويقف في نهاية الكتاب عند موجة التحدي الثقافية والتشاؤمية البيئية، والفلسفات الجديدة التي تؤكد انتمحلال الغرب، ويدين لنا خلال هذا العرض لتاريخ فكرة الانتمحلال في التاريخ الغربي، أن المؤلف يوزع للأحداث الكبرى في الغرب وما صاحبها من ظلمات مرديا نقد الثقافي للحضارة الغربية، حتى تحول الكتاب إلى موسوعة لهذا الفكر الغربي وتياراته البارزة في فلسفة التاريخ حول الانتمحلال والتقدم. وقد عرض لسيفيين من صيغ التشاؤم، وهما التشاؤم التاريخي، والتشاؤم الثقافي. التشاؤم التاريخي يرى مزايا الحضارة الغربية ولقعة تحت هجوم شرس ومدمر، ولا تستطيع النطق عليها،

بينما المشائلم الثقافي يزعم أن ما يهدد الحضارة الغربية ينبع من دلخلها ومن نظامها السياسي والاجتماعي والثقافي. والمشائلم التاريخي يرى أن مجتمعه على وشك أن يدمر نفسه، بينما المشائلم الثقافي يرى أن الغرب يستحق للتدمير لكي تولد حضارة جديدة من الرماد.

لقد استعرض المؤلف (كما يظهر من البليوجرافيا) كل الأسماء البارزة في تاريخ الفكر الغربي لكي يوضح مسار الفكر الأوروبي في التعرف على أزمته الداخلية، لكنه لم يقدم رؤية جديدة خاصة به سوى هذه الصالحة التي تتضمن بعدين رئيسيين في أن واحد، الأول رسم صورة لفكرة الانتمحلال في تاريخ الفكر الغربي، والثاني استعراضه للتاريخ الذاتي الثقافي للغرب في ترابطه المعنوي، فهو كل تاريخي غير منفصل الارتباط. ويعترف المؤلف صراحة في خاتمة الكتاب بأن توقع مستقبل الغرب وأمريكا هي مشكلة لا حل لها، ولا يمكن إصلاح المجتمع الغربي إلا باصلاح جذري شامل للمجتمع والثقافة ككل. ورغم التشاؤمية الظاهرة في كثير من الاتجاهات إلا أنها صنعت أكثر من مجرد توازن مضاد للتفاؤل الساذج بشأن المستقبل، والتشاؤم والتفاؤل وجهان تقيضان للفكر الذي يهتم بمستقبل الغرب.

هذا الكتاب يجعل القارئ يتعرف عن قرب على الاتجاهات المعاصرة مثل الوجودية (تحسين السلالات) والعنصرية والتشاؤمية العرقية والغاشية والحداثة والتعددية الثقافية والنسوية، رغم أن المؤلف يرى أن كل هذه الاتجاهات تنتمي للقرن الماضي ولا تنتمي لعالمتنا الحاضر، لأن هؤلاء الذين تحدثوا باسم هذه الاتجاهات هم نتاج نظرة للمجتمع تشكلت ملامحها في القرن التاسع عشر، وهذا يعني أن هناك اتجاهات كامنة داخل المجتمع الغربي نبعت من خلال القرن العشرين، لكننا لا ندري عنها شيئا مثل بيان مفجر القنبلة الذي عثر عليه البوليس بعد موته، وهذا يعني كذلك أن الفكر الغربي المعاصر لا يزال أسير رؤيات سابقة، وأن الإبداع الأدبي والفني يكشف عن الخطابات الفلسفية في الغرب الآن، ذلك الإبداع يمكن أن يعبر عن المفاهيم والحالات التي لم يستقر بعد، أو لم يتم التعرف عليها.

نهاية اليوتوبيا



نهاية اليوتوبيا

● السياسة والثقافة في زمن الامبالاة

تأليف: راسل جاكوبي

ترجمة: فاروق عبدالقادر

نهاية اليوتوبيا

تأليف: راسل جاكوبي

ترجمة: فاروق عبدالقادر

سلسلة عالم المعرفة

الكويت مايو ٢٠٠١

في فجر قرن آخر جديد، كتب صامويل كولريدج إلى صديقه ووردزورث، قبل مائتي عام، في ١٧٩٩، يقترح عليه أن ينهض لمقاومة حال التبرم والزعزعة السلبية السائدة: «أريد منك أن تكتب قصيدة من الشعر المرسل موجهة لهؤلاء الذين تخلوا، نتيجة الاخفاق الكامل للثورة الفرنسية، عن أي أمل في مستقبل أفضل للإنسانية. وعرفوا تماماً في أُنانية انيقورية، يخفونها تحت أقبعة العناوين الناعمة». ويحس ساخر، ولغة مشرقة، وحجج لا تنفد، ونزعة مثالية جالمة. يصطلح «راسل جاكوبي» بهذه المهمة. في كتاب أهم ما يميزه هو طابعه السجالي، الذي يقتنع انهيال الروايات والطموحات الثقافية خلال القرن العشرين. والناظر السجالي لهذا الكتاب يدور بوصف إذا أخذ في الاعتبار أن مؤلفه راسل جاكوبي - أستاذ التاريخ بجامعة كاليفورنيا - يكتب من موقع اليساري. في عالم يحذو فيه اليسار، ويهرول مؤيدوه الساهون إلى الجانب الآخر في سباق حماسي حتى ليغدو المسمك يساريته كالعابض على الصم. ومن هذا الموقع يصطلح راسل جاكوبي بذور مزدوج: فهو من جهة يسند صريانه الهجومية نهده اليمين الليبرالي فيناقشه ويغفك معولته ودعاؤه إلى روح له مفكر الليبرالية بعد نهاية الحرب العالمية الثانية. والانتصار الساحق للراسمالية. ومن جهة أخرى يتن هجوما مصداً على اليساريين السابقين: فهو يرى اليسار يتقلص في كل مكان يكتم. لنس على المستوى السياسي وحده، ثم يتشكل أكثر جسماً على المستوى الثقافي، ونكي ينحط معاً النظر في الهزيمة أصبح اليسار اليوم، بدرجة كبيرة، يتحدث لغة ليبرالية: مصطلحات متعدد والحقوق، في الوقت ذاته يعانى الليبراليون، المحروون من جناح يساري، سقم الحجب وضعف الإرادة. وينصرون الراديكاليون واليساريون مجتمعا معدلاً يبيع قصصة كبرى من العظيمة تعهد من الزبائن. لقد تحولوا إلى معيبي وليبراليين واحفاليين. يوماً ما تد اليسار السوق من حيث هو استعلاسي، هو اليوم يحمّل بها من حيث هي تورية. يوماً ما اضعى اليسار ستمتقين مستقنين من حيث هم شجعان، وهو اليوم يهر، بهم من حيث هم حشويون يوماً ما رفض اليسار التقهونية من حيث انها صحيحة، وهو اليوم يقدسها من حيث انها عميقة المضمون. اننا شهيد ليس فقط على هزيمة اليسار، بل على تحول، بل ربما انقلابه من انقص إلى النقص رأي المؤلف. وربما لم نعت الاشتراكية، لكن انشقة في امكان فيها مجتمع حديث ومختلف التي مانت وبدل نمجد فكرة راديكالية عن مجتمع حديث. نزاع اليسار - على نحو لا سمين اتي نبعنه - إلى افكار أصغر، تهدف إلى توسيع قاعدة البدائل الفدحة داخل المجتمع لغائد. والتمسكة كما يراها راسل جاكوبي هي ان الليبرالية قد -ح-، انعدلت لا اليسار الذي انفي عليها محلصة قد حنقى أو نحون إلى الليبرالية. إن اليسار كان يتشكل العمود الفقري

الليبرالي. وحيث تبخر اليسار وهن العمود الفقري. أن أحداث العام ١٩٨٩ تمثل تحولاً حاسماً في روح العصر، لقد مضى التاريخ في خطوط متعرجة، وليس ثمة درس مستفاد. لكن الواضح أن الراديكالية - والروح اليوتوبية التي تغذيها - لم تعد قوة سياسية أو حتى ثقافية، أساسية، وليس لهذا الأمر علاقة بسيطة بأنصارها اليساريين. إن حيوية الليبرالية تستند إلى جناحها اليساري، الذي يقوم بدور المهماز والناقد. وحيث يتخلى اليسار عن رؤية ما، تنقد الليبرالية مغراها.

الانتفاضات الفلسفية

بفضل الثورات العلمية والصناعية والانتفاضات الفلسفية. أتاح القرن التاسع عشر قيام اليوتوبيات وإزدهارها.. وعلى العكس. أثار القرن العشرون رباحاً مضادة ليوتوبياً.. فمنذ بداية القرن. مع كتاب كارل كراوس. الأيام الأخيرة للنوع البشري، وكتاب أشتينجر. انهيار الغرب، تحول المزاج إلى النقوض والسقوط. واليوتوبيات التي تحدثت إلى هذا القرن كانت يوتوبيات فاسدة Dystopias مثل عمل زامياتين «نحت، وعمل هكسلي» عالم جديد شجاع، وعمل أورويل ١٩٨٤، وكلها تصور عالماً من السيطرة والهيمنة. بطلية الحال، لم يكن القرن العشرون حكاية متصلة لانهيار الرؤية اليوتوبية، فبعد قيام الثورة الروسية، وفي العشرينات حول السوفييتيين ثم مرة ثانية في الستينيات توجهت الأفكار اليوتوبية ثم انطفات، على أي حال اليوم أصبح الجميع والقيمين، وأصبحت الأفكار الهادية كلها سياسات وبرايمج محددة لعلاج أدواء محددة. ويرغم استمرار الدراسات البحثية عن اليوتوبية. إلا أن الروح اليوتوبية ميتة أو مفقودة في كل أرجاء الأرض. على أن كل اليوتوبيات لم تلتأش. جماعات المتعطش للصمر الألفي السعيد والمخلصون للمقصود العلمي. وقلة من علماء البيئة، مازالوا يحفظون برؤيات يوتوبية. وبين بقايا اليوتوبيين اليوم فإن أكثرهم دلالة، بلا حذال، هم «المستقبلون» أي أولئك الذين يصورون رؤيتهم للمستقبل التي تعتمد اعتماداً أساسياً على التقدم التكنولوجي. هم يوتوبيون حيث إيمانهم بأن مجتمعاً شديد الاختلاف، فائق الامتياز، هو أمر ممكن. بل هو وشيك إنهم يصورون حضارة صناعية جديدة تقوم على وجود متحول. المستقبليون إذن في عصر معاد لليوتوبيا.

لقد حاول يوتوبيو القرن العشرين من السوفييتيين في العشرينات إلى المتعقبن المتمردون في الستينيات أن يزودوا هذه الطاقات بوجود جديد، وإخلاصهم للحياة جعلهم يعيدون عن اليساريين التقليديين الذين كانوا يحطون لمطالب ومغاسل مركزية. كتب أندريه برتوون في البيان الأول للسرديالية: «أن الانحطاط بالخيال إلى حالة العبودية هو خيانة لكل معاني العدالة المطلقة لدل لذات. الخيال وحده هو ما يقدم لي شيئاً من التمتع بما يمكن أن يكون..» على جدران باريس

١٩٦٨: «كل السلطة للخيال، كان هذا تعبيراً عن الدافع اليوتوبي وقد صفى من خلال مصافى السوفييتيين وأصحاب المواقف. وطوال الستينيات كان الاحتفاء بالمخدرات والأحلام والخيال محاولة لتفجير واقع خائف وتحويله إلى فئات. فما الذي تحقق؟ إن السجل مختلط كما يرى راسل جاكوبي ولا يمكن مناقشته بابجاز. في صف الإيجابيات يمكن إثبات قائمة بكثير من الانجازات السياسية والثقافية الدائمة. وعلى أي حال، انتهت اللحظة اليوتوبية دون أن تخلف أثراً. على أنه في زمن التخلي السياسي والاجتهاد السياسي، تبقى الروح اليوتوبية ضرورة أكثر من أي زمن آخر. إنها لا تستدعي السجون ولا البرامج. بل فكرة عن الآداء الإنساني والسعادة. هناك شيء مفقود، اقتبس ارنست بلوخ هذه العبارة عن «ماهو جلي، لبرتولد بريخت إشارة إلى الدافع اليوتوبي. هناك شيء مفقود، ثمة ضوء قد انسحب. إن عالماً جرد من الحدس والتوقع يصبح كئيباً بارداً. ما الذي يمكن عمله؟ يوجه المؤلف السؤال إلى كل النقاد الذين يصرون على «العملية، المعادية لليوتوبية. لا شيء يمكن عمله، على أن هذا لا يعني أنه لا شيء يمكن التفكير فيه أو تخيله أو الحلم به، على النقيض، فإن جهد تصور إمكانات أخرى للحياة والمجتمع يظل ملحاً، ويمثل الشرط المسبق الأساسي لعمل شيء. يجب علينا كما يقول لدرنو «أن نأمل كل الأشياء فيمكن أن نبدى نواتها من موقع الانعقاد والتحرر..» وهذا يعني رؤية العالم، كما سيبدو، يوماً ما، في ضوء المخلص المنتظر أن ذلك اليوم يبدو أبعد منه في أي وقت مضى. هل هذا صحيح؟ إن التاريخ يخادع حتى أكثر طلابه جدا واجتهادا. لم يستبق أحد هذا الموت السريع للثمام السوفيتية في ١٩٨٩، حتى دارسوه المجتهدون كانوا يعتقدون أن امبراطوريتهم المميعة تلك ستبقى خمسين سنة أخرى. وقد تفجرت سنوات الستينيات دون أي إشارة مسبقة، فمعظم المراقبين كانوا قد وصموا سنوات الخمسينات بأنها عصر التماثل واللامبالاة، وتوقعوا المزيد في الاتجاه نفسه. فمن يستطيع القول بأن المستقبل يخفي مفاجأة مماثلة؟

محمود حامد

التفكير الإبداعي وحرب أكتوبر

أراضي الدولة كمسرح للعمليات وإعراج توجيه السياسة الخارجية بما يتلاءم مع أهداف الحرب باعتبارها - الحرب - عملاً سياسياً، وقد تطلب العمل على المحاور الخمسة إعداد قاعدة بيانات توفر المرونة اللازمة لإعداد الخطط التبادلية وإدارة العمليات وقد علق وزير خارجية الولايات المتحدة هنري كيسنجر مور إبلاغه بالهجوم المصري بقوله: «إن جوهر الخلاف بين حسابات مصر وبين حسابات إسرائيل وأمريكا إنما أهملنا قدرات الإنسان المصري بينما أعطوهم حقنا كاملاً من الدراسة بلا تهويل أو تهويل!».

إذا كانت حرب أكتوبر حالة من التفكير الإبداعي بشكل خاص إلا أن التاريخ سيصف كثيراً - كما قال السادات - أمام نقاط بعينها شكلت الفواصل الرئيسية لمحنة الانتصار إبرازها تطوير السلاح المصري - المحدود وقحها - مع نشأت البحرية المصرية والصواريخ المضادة للدبابات وتشكيلات القوات الجوية المصرية، وعبور المسائر الدرامي وتحديد توقيت وتاريخ بدء الحرب وقد علق المشير أحمد إسماعيل علي دراسات تحديد يوم الهجوم بأنها عمل علمي رفيع المستوى سوف يأخذ حقه من التقدير كنموذج للبحث العلمي والفكر الإبداعي في تحقيق المفاجأة وتنفيذ خطة الخداع وهو ما حدث بالفعل إذ أعدت اللجنة العسكرية في الكونجرس الأمريكي تقريراً اعترفت فيه بأن مصر شلت فاعلية نظام التعبئة العامة الإسرائيلية بمصر المفاجأة وبخطة الخداع الاستراتيجي والتخطيط للحرب على الجبهة المصرية والجبهة السورية في وقت واحد، فقد تعرضت إسرائيل - كدولة - لمفاجأة استراتيجية كاملة أفقدتها الثقة في جيشها - الذي لا يقهر وفي الموساد - الذي يعرف كل شيء وأن قصة الضباب التي أطلقها السادات كانت حقيقة بمعنى أن مصر استطاعت أن تصيب إسرائيل بعصي الضباب السياسي والعسكري!».

وقد قدم الكتاب عبر فصوله الأربعة رحلة ملينة بالذكريات عن قصة النصر بدأت بدراسة جادة عن الجانب المعرفي للتفكير الإبداعي وانتهت بدراسة عن معوقات التفكير الإبداعي وأهمية رعاية وتشجيع الموهوبين وما بينهما كانت الدراسات التطبيقية على إعداد الدولة للحرب وإعداد المقاتل وحل المشكلات الفنية لمراميل القتال وآليات الخداع وهو في هذه الرحلة يمثل رؤية شاهد عيان على إنجاز قادر على الصمود للبحث والتحليل لغود قادمة!

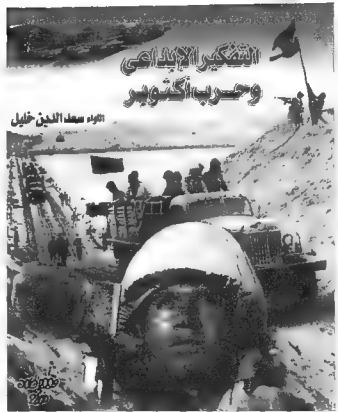
الأحداث الكبيرة المفجرة والمؤسفة تمثل دائماً نقطة انطلاق للنظر إلى الواقع بعيون جديدة والبحث عن حلول غير مسبقة والتوصل إلى الجذور العميقة للمشكلات ومراجعة الافتراضات التي يقوم عليها تفكيرنا وهذا ما يصفه الخبراء بالإبداع الفكري الذي تجلي في تاريخنا المصري كثيراً ولكن يبقى تجليه الأكبر - والأبرز - في حرب أكتوبر التي شهدت نصراً - لم يكن ليتحقق - إلا بالتفكير الإبداعي ولذلك يؤكد اللواء سعد الدين خليل أن من يصف حرب أكتوبر بأنها عملية عسكرية عبقرية وكفى فإنه في الحقيقة يريد حرماننا من جوهرها كونها إنجازاً هائلاً غير مسبوق في التاريخ الحديث حققته القوات المسلحة المصرية الباسلة بالتخطيط السليم والإعداد العلمي القاتم على التفكير الإبداعي لحل المشكلات والعقبات التي واجهت التخطيط والتنفيذ.

ولأن الأحداث الكبرى تكتف عن أسرارها مع مرور الزمن بتعاظمها مع العقول لتوصح حلويات الصراع الحضاري، يأتي هذا الكتاب تعديراً - عبر مبطي - عن حقيقة الصراع، فإذا كان التفكير الإبداعي - كما يقول عناء - الإحتماع، هو ذلك النوع من الفكر الذي يفسر بحساسية فذعة لأدراك المشكلات وبقدرة كبيرة على تحليلها وتقييمها وإدراك نواحي النص والقصور فيها لاكتكار أفكار تنسم بالنمير والتعرد والحدة والسهولة والمرونة واعتماد علي مقدرة المحط التحليل في إنبه وتركيب وبناء علاقات جديدة وتفسيرات متميزة لمعطيات الأزمة وآليات حلها فهذا ما حدث في حرب أكتوبر تحديداً فقد نشأت الحرب من زحم الهريمة عندما تفرعت أجهزة الدولة لدراسة وتحديد أوجه القصور في نكسة ٦٧ ووضع الحلول الممكنة لتحقيق النصر وهو ما استلزم - من الجميع - اللجوء للعلم والنضال من الفكر الروتيني والمبطي وإفراح المجال لانتلاق العدرات الكامنة في العظمة العسكرية المصرية للإبداع والابتكار وقد بصدت هذه الابتكارات في نيت مروحية المشاكل العنية في عبور القناة والسفك على المسائر الدرامي، حط نازلين وتحديد أفضل بوقيت لبدء الحرب يحقق المعجزة الأسنر ابيحجه والنكبة.

بعد نازلين أن انعمان سلطان لا سلطة واحدة وهما الدهس والسيف ولكن السيف لا نشت - مع الزمن - أن يهزمه الدهس ويندو هذه السفولة الأصنع كسعا نلحظن الإبداع للحرب الذي سار في حمسة اصحات رئيسة - كما يؤكد المشير الجمسي - هي إعداد القوات المسلحة وتطويرها وتجهيزه الأقتصاد القومي للمصراع وإعداد الشعب للحرب في المحلات العنية - العملية والعسكرية والمعوية والدفاع الشعبي، وإعداد



كتاب الجمهورية



التفكير الإبداعي وحرب أكتوبر
تأليف: سعد الدين خليل
الناشر: دار التفويض - كتاب الجمهورية

الضحايا الأنصع حقا

المؤرخين الغربيين
المحايدين - حتى لا نذكر
المؤرخين العرب أنفسهم -
كان قد فند هذه المقولات
(انظر كتاب مايكل بالونيو
«النكبة الفلسطينية»)،
إصدارات فيبر أند فيبر سنة
١٩٨٧)، إلا أن موريس، ثم
بقية المؤرخين الإسرائيليين
الجدد، كانوا أول من اقتنع
بخواء الادعاء الصهيوني ذلك
وأثبت «مسؤولية إسرائيل
الجزئية، عن اللجوء
الفلسطيني. والبعض يرى
في كتاب موريس عن
اللاجئين البداية الحقيقية
لبروز مدرسة «المؤرخون
الجدد». غير أنه من
الضروري القول هنا بأن
هؤلاء المؤرخين يختلفون في
«عمق» المراجعات التي
يقومون بها، وفي «مدى»
النقد الذي يوجهونه
لإسرائيل.

الضحايا الأنصع حقا :
تاريخ الصراع الصهيوني العربي
تأليف: بني موريس

هذا الكتاب يمزق المظهر
«المسلمى» الذي بدا في
المسنوات القليلة الماضية
مميزا لشريحة من المؤرخين
الإسرائيليين عرفوا بوصف
«المؤرخون الجدد». فالمؤلف
(بني موريس) هو أحد أهم
هؤلاء المؤرخين إن لم يكن
أولهم ريادية في حقل
المراجعات التاريخية
الإسرائيلية، يضاهي إليه
إعلان بابيه وأقي سلام وتوم
سيف، وجميعهم انتجوا
دراسات حديثة مهمة في
إعادة النظر في التاريخ
الإسرائيلي. وموريس تعديدا
هو عمليا من أوائل من
نفصوا الغبار عن المقولات
الإسرائيلية التقليدية ونقضها،
خاصة في شأن أسباب
اللجوء الفلسطيني إبان حرب
عام ١٩٤٨. وفي كتابه
للشهير «ولادة مسألة
اللاجئين الفلسطينيين»
(١٩٨٨)، نحض مقولات
الدعاية الصهيونية التي كانت
ولا تزال تدعي بأن
الفلسطينيين تركوا أرضهم
بمحض إرادتهم وانصياعا
لنداءات الحكام العرب آنذاك
لهم بمغادرة فلسطين ريثما
يتم تحريرها.
ورغم أن عددا من

المشاكل المتكررة

١٠٢٠

[illegible]

مدافع على عربيات ومكاحل وقربانيات وبنيات) وهكذا يجد الجبرتي في نمرد ١٧٩٨ أنه نشب بدفع من غوغاء القاهرة دون رئيس يسوسهم ولا قائد يقودهم وإذا كان لا شك هناك في الأصل الخصائص الشعبية للحركة فإن تحليل كاتب الموليّات لا يبدو دقيقاً فيفسر أندريه ريمون حركة النمرد بأنها شعبية أصيلة ولكن المشايخ الكبار الذين كان أشهرهم أعضاء في الديوان الذي أقامه الفرنسيون لم يلعبوا أى دور فى تدشينها ولا فى تصورها بعد ذلك؛ وموقفهم المتحفظ يتماشى تماماً مع ملاحظات الجبرتي السابقة ولم ينف عن الفرنسيين الإشارة إلى ذلك الموقف بعد الحدث وإن كان نشأ من المصلحة صوف تكتب الكوربييه دوليجيت أن المشايخ أعضاء ديوان القاهرة وضعا أنفسهم بين أيدي الفرنسيين حيث احتضروا لدى الجنرال منذ بدء التمرد وقد وضعوا أنفسهم رهن إشارة الجنرال فيما يتعلق بالموقف انتهى رأى أنها مناسبة وقدّموا جميع المعلومات التي طلب إليهم تقديمها. ولعلنا نختلف فى الرأى مع أندريه ريمون فى تعيينه للنمرد القاهرة ١٧٩٨ لأنه يحدد الجبرتي ومن معه من العلماء من أى شعور وطنى تجد مقاومة العازى الفرنسي وهذه ليست الحقيقة التاريخية الكاملة بل على العكس فإن عدداً معينا من المشايخ ربما يكونون فى المرتبة الثانية كانوا نشيطين فى الحركة وقد دفع حملة من بينهم أروحيهم ثمّ ذلك بعد سحق التمرد كما أن الجبرتي قد ذكرهم بنكرس نراجمهم حتى وإن كانت قصيرة وناقذة لكن يكفى أنه ذكرهم أيضاً مشيخ الديوان لم يختلف دورهم فى التمرد عن دورهم التقليدى ونشأ ريمون. لفتت فى إقامة وساطة بين المتمردين والفرنسيين ومن قبل بين الزعرة والحاكم العثمانيين فهم لم ينفهموا لأحسب دوراً تاريخياً آخر يعلوه وهو انصلا يلقى عنهم انتمائهم الوطنى ولكن بعد من تمنح لهم ثقافتهم وماركهم ووضعهم الدينى والمادى طبيعه هـ نشر وكشف ثقافته.

ترقب وانتظار

ويجد أندريه ريمون أن انتهاء نمرد ١٧٩٨ لم يكن لنهاية الفلسفة لسكان القاهرة المضاء من حسن المصريين من جهتهم احساساً واضحاً بأنه برحيل بواندوت فى صفحة قد صوبت ورأوا محققين أن وجود الفرنسيين لم يعد له الطابع الدائم وإن شهد الحصة يقرب لكن ذكرى صرامة قمع نمرد ١٧٩٨ ونشأ هزيمة جيش مخلصان فى سوفير قد حالاً دور أية حركة للمصرعة وبعد لم يكن بالإمكان تقريب موعد الاستحقاق فقد تعين انصلا بونفر لثروب شروط الضرورية للمخرج الممول ومن ثم فى انتظار اعتصام من رجبين بواندوت وعقد اتفاق التعريش كتب أشهر ترقب وفق حتى جاء نمرد القاهرة التى فى ٢٠ مارس ٢٢ أبريل ١٨٠٠ واتخذ د م أربعة وثلاثين يوماً وقد تغير بالعبث ونسب فى حراب لا سابق له فى تاريخ القاهرة وقد



المصريون والفرنسيون فى القاهرة

التراب: أندريه ريمون

الترجم: بشير السباعي

التأثر: دار عين للدراسات والبحوث

الإنسانية والاجتماعية

المركز الثقافى الفرنسى

نساء غرف المتعة

وكافية للقارئ.. وقد ربطت داوونز في كتابها بين ما هو تاريخي، وما هو عصري في عالم الجيش الممتد إلى القرن السابع عشر. وبالنسبة للكاتبة الإنجليزية، فإن عالم الجيش يعكس جزءاً من المجتمع الياباني، فهذا العالم تديره وتسيطر عليه النساء والزواج عندهن ليس هو الهدف، ورغم اعتمادهن على ثراء الرجال، إلا أنهن لا يسمحن لرجل بامتلاكهن. والجيش هو كل ما هو غير متوقع أو منظر في الزوجة اليابانية، فهي جميلة واثقة من نفسها تجيد لعبة الحب بمهارة وتشغل مخيلة الرجل الياباني رغم أنه لا يقبل مثلاً أن تتمرّن ابنته لتصبح جيشاً. ورغم أن أعداد الجيش تنزايد أحياناً أو تتناقص في أحيان أخرى إلا أن الجيش ستبقى تقليداً يابانياً قديماً وستبقى فتاة الجيش رمزاً للكمال الأنثوي.

أمنية فهمي

Women Of The Pleasure
Quarters
The Secret History Of The
Gisha

تأليف: ليفلي دوزنر

Broadway Books الناشر:
2001

عندما تعرف أن الصحفية البريطانية «ليزي داوونز» قامت بوضع كتاب عن نظام الجيش الياباني سوف تتساءل في فضول.. كتاب آخر عن الجيش؟ ألم تكن هذه السرعة التي أشعلها كتاب «مذكرات فتاة جيش» بعد؟.. لكن الأمر هذه المرة مختلف تماماً فالصحفية «ليزي داوونز» قسمت وقتها لتعيش متقلبة بين إنجلترا واليابان منذ عام ١٩٧٨ لذلك عندما نشرت كتابها «نساء غرف المتعة» عام ٢٠٠١ كانت قد نجحت خلال الثلاث والعشرين عاماً الماضية في فتح الأبواب المغلقة في ذلك البلد البعيد لتزيل الكثير من سوء الفهم واللبس حول نظام أو تقليد الجيش الياباني.. فالفترة التي قضتها في اليابان متقلبة بين مختلف المدن هناك فتحت الأبواب أمامها للرسم للقارئ صورة تكاد تكون صادقة عن فتاة الجيش العصرية. فالجيش نساء في المقام الأول، ثم إنهن رمز لتقليد قديم في المقام الثاني. ولا تبدو «داوونز» في كتابها وكأنها مرشد سياحي يصحب القارئ في رحلة داخل حياة الجيش، بل هي صحفية فضولية وذكية لذلك جاءت نتيجة بحثها في هذا العالم اللغاض متعة وممتعة

وضع مجمل سكان العاصمة المتحدين مع القوات العثمانية والماليك في مواجهة خصم أوروبي أدت تكنولوجيايته العسكرية الأكثر تفوقاً بكثير إلى تحويل الانقفاصة إلى معركة عسكرية حقيقية في داخل المدينة. ولا شك أن محصلة التمرد بهذا الشكل قد بررت للجبرتي توقعاته المتشائمة التي لم يكف عن طرحها بشأن حركة تذكي أوارها الجماهير الشعبية التي كان يستهجن تجاوزاتها ويدعمها العثمانيون الذين انتقد عجزهم وتعدياتهم كما يدعمها المالكي الذين كانت إدارتهم البائسة لشلون مصر قد جرت المصائب على البلد: أما تقييد أندريه ريمون لموقف الجبرتي فهو يجد حكمه صادراً عن مؤرخ ينتمي إلى نحبة مجتمع قلما مسها الاحتلال لا يكاد يحسب بالطبع حساب المشاعر التي حركت السكان الذين لم يقبلوا سيطرة الأجانب المسيحيين والذين جرهم تعلقهم بسلالة حاكمة على رأس دار الإسلام إلى معارضة غير مؤكدة في الواقع لسوء الحظ أن أي جنزير منحد من نفوذ الشعبية لم يقل لنا المشاعر التي حركت «هائي القاهرة» وأبداً لا يعرف عنهم شيئاً إلا من خلال حوثيت الشيخ ووثائق الحمة. لا شك أن رؤية أندريه ريمون لصولييات الجبرتي نها شيء من التعسف للشيخ هالجبزني لا نستطيع في كل الأحوال أن نتهمه بالتعالي على الحركة الوطنية المصرية التي هو نفسه يمثل جزءاً من سيجها وأن كان يبرز ويكتب وفقاً لمفهومه الطيفي والديني.

نعمة عز الدين



مفاكهة الخلان في رحلة اليابان
المؤلف: يوسف القعيد
الناشر: دار الشروق



تفكيك الرواية / نقد تطبيقي
المؤلف: فتحي أبو ربيعة
الناشر: المجلس الأعلى للثقافة - الكتاب الأول



الجبل الفامس / رواية
المؤلف: ياولو كويلهو
المترجم: ياسر شعبان
الناشر: دار ميريت للنشر والمعلومات



موت ارتيميو كروث / رواية
المؤلف: كارلوس فونتينس
ترجمة: أحمد حسان
الناشر: المشروع القومي للترجمة - المجلس الأعلى للثقافة

لا يمثل أدب الرحلات مجرد سياحة في ثقافات الآخرين بقدر ما هو تجسيد للحساس بصدمة حوار الحضارات ويبدو هنا الكتاب صادما بحجم اتساع المسافة ما بين مصر واليابان ولذلك لا يمكن قراءته من منظور المفارقة بقدر ما يجب طرحه للنقاش من رحم الصدمة الحصارية نفسها.

يقدم هذا الكتاب أسلوبا خاصا في تفكيك النص الروائي يقوم على تقديم تحليلات دلالية بثنائية تمهد للقارئ أن يبحر في عوالم ستة عشر نصا روائيا لعشرة من الروائيين المصريين ينتمون إلى ثلاثة أجيال مختلفة، لكنهم جميعا يحوسون تحرية احتواء واقعا العوار بالتغيير في حاصره ومستقبله وفي إعادة سرد وتركيب ماضيه وإدراكه

ساحر الصحراء، كويلهو يطرح نفسه - للمرة الثانية - على القارئ العربي عبر رواية عربية الموضوع تتعاش مع لبنان لتقدم مشهدا موحيا للصراع الأبدى بين الإيمان والحب وبين المعاناة والألم، يحتمل التأويل على المستوى المينافيزيقي التاريخي والإنساني المعاصر، فبهر الرواية سكتشف الاضطراب والصراع هو ملمح المكان والإبداع.

تمثل هذه الرواية - حصر الزاوية، في صرح الشهرة العالمية التي نالها فونتينس كواحد من أهم أقطاب كوكبة تجديد الكتابة الأمريكية اللاتينية، فهي - الرواية تمثل حوار مرايا يتكئ على بنية سردية ثورية جسورة تعيد ابتكار اللغة وتكشف عن هوس بتاريخ المكسيك

الموضة علي الإنترنت: مونية والمطر

www.thehome.com
www.fashionangel.com/angel.html
www.fullfrontalfashion.com/
www.fitnyc.suny.edu/admission/3.0.html
www.fidm.com/
www.fitnyc.suny.edu/
www.fashion-planet.com
www.fashionoutletlasvegas.com*
www.widemediamedia.com/fashionuk/
www.urbanfashion.net/
www.ftv.com/
www.ffany.org
www.fullfrontalfashion.com/
www.thehome.com



محور نمط: سفاقي نهد العند هو الموضة، وذلك بعد
إلترت موضة لشكوب و مود العونه عيب ان سال كيف
ظهرت موقف عني إلترت أولكت نسخة كنر من اربعة لاف
موقع، احضر مبد عمنز
مونية وخطر: موقع عني إلترت بنع مفلات حمر بوحات
نقب عني مربية ، mip.dezines.com
احضر لموضة :احود نعد ،بوبوب لآراء ، ولغوسيات. واشهر
عروض مود سرتي. وبيع نعد نعد م عني في.

www.fashion-icon.com
قوة لآراء نعمة فدان ،يقدم موقع عني إلترت موعيد
نبت ،وحي نر مح
www.fashiontelevision.com
الموضة عمن كدر موسيفي ،موضة ، حيث نعلات
،وتصمم الذكورات ولغوسيات ،في سافه سافه
www.fashionwindows.com
في موقع لموضة نعمة :نكر من نعلات ،ولغوسيات ،
وترسود ، والنصور ، ونسافت

المصرية للاستعلامات سجد له موقعاً أحدث يتناول سيرته الذاتية
وأهم الكتابات عنه في

http://www.al-bab.com/arab/literature/mahfouz.htm
وفي موقع للمصور جون جاري لقطة للكاتب الكبير وهو يقرأ
الجرائد ذات صباح شتوي باكراً ، وقد غطي بالطبق فوهة فنجانته حتي
لا تبرد القهوة ،وعلمة سجانته لم تفتح بعد، والجو غائم من نافذة
مقهى على بابا ، الذي غاب عنه .

(ميرامار) نجيب محفوظ كانت محور موقع mizan باللغة
التركية. أما موقع جريدة الجلوب التي تصدر في بوسطن فيتضمن
قراءة عن صورة المبدع في الثلاثية بمناسبة صدور ترجمة قصر
الشرق من المواقع الخاصة بأديب نوبل :

www.bbc.co.uk/history/programmes/
centurions/mahfouz/mahfinfo.shtml

محفوظ علي الإنترنت : سنة حلوة يا نجيب

تسعة آلاف موقع علي شبكة الإنترنت هي الحصيلة المبدئية
للبحث عن كاتبنا الكبير نجيب محفوظ بينها مواقع رسمية وفردية
بأخرى عربية وعالمية . مواقع لحياته وكتبه وغيرها لأرائه وصوره
،عم نجيب يحفل بعيد ميلاده التسعين وسنقول له سنة حلوة يا جميل
مقتسمين العنوان نفسه الذي كتبته في صدر مقالها سونيا بي جينيت
المشور في the Middle East Times .

وبالإضافة لصفحات شيخ الرواية العربية علي موقع الهيئة

معارض

معرض بولونيا للكتب الأطفال يقدم تجربة جديدة في عالم الوسائط التعليمية كتاب على الشاشة ،المزيد من المعلومات والصور حول هذا الموضوع قم بزيارة إلى موقعه :
www.xbf2k.bolognafiere.it

مكتبات و مجلات

مكتبة صحفة من المراحل الحداثة بأفريقيا تاريخيا وأدبيا ،مقسمة إلى ثلاث مجموعات ،مجموعة الفروبيسر داسين (مرحبا) ، والشرق الأوسط في العصر الحديث ؛ وأخيرا أفريقيا وتاريخها، وهي مهترسة بالكامل في ١٥٧٩ موقعا

www.africana.co.uk

الشعر والغصصه والروايات ، ولغات المدعين ، والمراجعات النقدية ، نجدونها في كثر من مجلة ، لقراء الإنجليزية يمكنهم تصفح المواقع التالية :

www.savoymag.net
www.cdn-lit.ubc.com

www.marion.ohio-state.edu/fac/vsteffel/web597/mahfouz_miramar.html
www.artfilm.sk/eg2001/ailey.html
www.frif.com/new2001/nag.html
www.catharton.com/authors/619.htm

ومن المواقع ما يقدم جلفة بحدية تراسه نصيب محفوظ من وجهة نظر غربية ، وفيها أسئلة كثيرة يفترض بالمشاركين أئدارسين لأعمال نجيب محفوظ الإجابة عنها ،مثل ما الذي يجعل من رواياته أعمالا شرق أوسطية ؟ ما هو العامل المشترك في روايات محفوظ ؟ وما هي العناصر التي نجدها غير مألوقة في هذا العمل أو ذاك بشكل لا ينسق وثقافتك الغربية ؟ هل تتفق مع وجهة النظر التي ترى في شخصيات نجيب الذكورية ضعفا عكس نسائه ؟

الأجندة الثقافية

٢٦ نوفمبر

افتتاح الإسبوع الثقافي الكولومبي بالقاهرة ضمن إحتفالات مصر بثقافة أميركا اللاتينية بمحاضرة للروائية الكولومبية «لورا أريسترو» عن روايتها «الأيثار تأكل الإنسان»، وعروس قائمة، تعقد الإحتفالية بقاعات المركز الثقافي الإسباني.



يقدم المجلس الأعلى للثقافة ندوة دولية عن الشاعر الكبير الراحل صلاح عبد الصبور بمناسبة مرور ٢٠ عاماً على رحيله تتضمن حلقة نقدية عن إبداع صاحب مأساة الصلاح وإسهاماته في مجالات الشعر والمسرح والنقد وأسميات شعرية يشارك فيها نخبة من الشعراء العرب، تستمر الندوة ثلاثة أيام تحت رعاية الفنان فاروق حسني وزير الثقافة.

٢٧ نوفمبر

مشاركة فرقة باليه أوبرا الظاهر تيجاليه «الفرسان» في مهرجان شيفهان الدولي الثالث للفنون في الصين مع عروض ٢٢ دولة أخرى.

٢٨ نوفمبر

بدء فعاليات الأسبوع الثقافي المكسيكي بالقاهرة باستقبال خاص بأداء أصوات المصانير الكبير أوكسافيو بات وعرض «شباب الأموات» والذي يعد أشهر معالم التراث الشعبي المكسيكي، تنضم العروض والندوات بضامة معهد شيفان بالقاهرة السمة

عودة الروح لأجدادنا القدماء... بالإنترنت

معدات وتكنولوجيا - متزول كلها مصر - في فترة تستمر عامين، وقد أثار المشروع ردود فعل إيجابية كثيرة وردود فعل سلبية أبرزها احتمال تعرض الآثار المصرية لأضرار جسيمة أثناء تصويرها وخطورة المشروع على حركة السياحة حيث سيصبح الموقع لأي إنسان مشاهدة آثارنا من منزله وأخيراً وجود احتمالات إضیاع الملكية الفكرية لهذه المنتجات الأثرية على يد «الهاكرز المحترفين»، وقد دحض د. فتحي صالح مدير المركز القومي لتوثيق التراث الحضاري والطبيعي كل هذه الاحتمالات السلبية بتأكيد أن الاتفاقية تنص على أن الجانب المصري له - بمفرده - الملكية الفكرية لمحتويات الموقع سواء تم إنتاجها على هيئة صور أو تسجيلات أو نصوص ولا خطر على الآثار من عمليات تسجيلها لأن المشروع سوف أحدث التقنيات المستخدمة في إنتاج الصور ثنائية وثلاثية الأبعاد والجسم أيضاً وهي نفس التقنيات المستخدمة في متاحف عالمية كبرى كالمتروبوليتان والهيرميтаж والفايتكان والمتاحف الإيطالية، وكل خطوات المشروع تتم بمشاركة

في الأسطورة المصرية القديمة كان علي الموتى أن يستقلوا مراكب الشمس ليمبروا إلى الحياة مرة أخرى.. ويبدو أن وزارة الثقافة قررت تحويل الأسطورة إلى حقيقة بإعادة أجدادنا إلى الحياة بالصوت والصورة وصنعت لهم مراكب الشمس الملائمة للألفية الثالثة وأعطى بها مواقع الإنترنت، والحكاية بدأت مع تخطيط الوزارة - في إطار اهتمامها بتطبيق أحدث تقنيات العرض لآثارنا المصرية - لإنشاء موقع للحضارة المصرية على الإنترنت في إطار اتفاقية تم توقيعها بالفعل بين ثلاثة أطراف هي شركة «أي. بي. إم» العالمية والمجلس الأعلى للآثار والمركز القومي لتوثيق التراث الحضاري والطبيعي وتتصل على إعداد المشروع بمحة أمريكية قيمتها ٣٠ مليون دولار تتمثل في

١٥ نوفمبر

يعقد قسم اللغة العربية بكلية الآداب جامعة القاهرة مؤتمره السنوي تحت عنوان «قضايا النوع الأدبي» ويناقش ثلاثة محاور وهي هاجس التجليس في الأدب العربي والنوع الأدبي في النقد القديم والمعاصر ومساهمات الناقدة الراحلة د. الفت الربيعي في النقد المصري الحديث.

٢٨ نوفمبر

افتتاح معرض مونثرو الدولي بفرنسا والذي خصص دورته الحالية لإستضافة مصر كضيف شرف المعرض لمناقشة دور الثقافة المصرية في الظروف الدولية الراهنة ويمثل مصر الروائي صنع الله إبراهيم.

٣٠ نوفمبر

افتتاح المؤتمر العام لنادي القلم الدولي بلندن تحت عنوان «حرية الإبداع، بمشاركة وفود الفروع الإقليمية.

تعتقد كلية الآداب جامعة الإسكندرية بالتعاون مع وزارة التعاون الدولي الأسبانية المؤتمر الأول للبحث الأثري الأندلسي بمشاركة د. ماريا فيسوسا بجبيرا ونخبة من كبار المتخصصين المصريين في مجال الآثار الإسلامية.



خبراء مصريين، أما الخوف علي «حركة السياحة، فغير مبرر لأن ما سيحدث هو العكس تماماً فالمشروع يستهدف إنشاء مواقع عن عشرة موضوعات تتناول عصور مختلفة بثلاث لغات هي العربية والانجليزية والفرنسية مع توفير قواعد بيانات متكاملة ومزودة بتمثيل جغرافي للمواقع الأثرية المهمة، وهذا يعني أن الموقع قائم علي الاختيار لجذب المواطن العالمي لمشاهدة ما يراه علي الإنترنت، علي الواقع فإذا اتفقنا علي أن الإنترنت هو «مراكب الشمس» التي ستعيد أجدادنا للحياة فعلياً أن نتفق - أيضاً - أنه - الإنترنت - سيكون الجسر لعبور ملايين السياح إلي أصل الحضارة «مصر» حيث يرقد أجدادنا أحياء بحضارتهم الخالدة!!

أحمد ناصر / الزقازيق

لغيبات فصلية واحدة وهي فترته علي كشف ما يمثله الغالب من قيمة نبدو - بالضرورة - في حالة نقصان بدونها، كما أنه - الغياب - فرصة لأن يقول الطرف الحاضر للغالب كلمة حب كان يحفظ بها لنفسه ليس بخلا بها وإنما ضفا منه أن ما في القلب يصل وكلي وثلثه - ولأسباب أخرى كثيرة - حرصت علي أن أرسل خطابي هذا قبل أن يصدر عددكم الأول لتعلموا أننا نعاني غياب - المجلات الثقافية الجادة - والقدرة علي التعبير عن الوجه الحقيقي للثقافة المصرية وننظر منكم أن نعرضوا هذا الغياب ولتناكدوا من أننا نكن لكم كلمات حب ندير لمسيرتكم - كأفراد - في الحياة الثقافية المصرية، وما بين الغياب والحسب بقي بعض الملاحظات وأرجو أن تصنعوا في حسابكم وأنتم تحفظون لعددكم الأول - وهي رغبتنا في أن تصدر المجلة ثقافيا وتحريريا وفيما بشكل مميز يؤهلها - باستمرار - لقيام بدورها - الذي نريده - كمساهمة للتواصل والحوار بين الأفكار والتيارات والأفراد كافة في الحياة الثقافية المحلية والعربية والعالمية دون تكريس مسبق لأحد علي حساب الآخرين، بمعنى أننا نريد مجلة ثقافية تنتمي للقاريء - وهذه - بنوعه - وللحقيقة بغفرانها - باختلافها - دون الرضوخ لحسابات السياسة وصغوب التمثل المعروفة وأن يكون الفن الأساسي لها القاريء العادي نفسه لا النخبة المصيفة لأنا غالبيتا كثرنا - ومازلنا - من محلات ندعي أنها ثقافية عامة وهي في حقيقته نخبة لا يفرها إلا كتابها ولا يكتبها إلا أصحاب الجون المصيبة، وأجيرا أرجو أن نعدو المجلة نفسها من النوص في أحوال المعارك الثقافية الثقافية وأن نشارك نفسها لك ما هو مستمر وجداد ومير عن روح مصر...

المحيط

قالوا قديما إن اكتمال الكمال هو عين النقصان وإن تمام الحضور هو نفسه تمام الغياب ولهذا لن نفسر كلامك عن الغياب علي محمله السلبى - وإن كنا سنزوه بغضبلته ولن نفتح صفحات العاضى التى عانينا فيها جميعا من تمام الغياب تأكيداً منا عنى رغبتنا في وصل ما انقطع من مسيرة الحياة الثقافية المصرية - وحرصنا على الانتماء نرحبنا اكتمال الكمال التى شهدتها مصر غير مجلاتها الكبرى كالمجلات والرسائل والامارات والمطبعة ومن هنا نبدأ الرد على الملاحظات القيمة التى وردت فى رسالتكم لتوضح أولا أن المحيط الثقافى بدأت لتستمر بكم تعبيرا عن الحياة الثقافية المصرية فى تجلياتها المتعددة ولن ندعى لأنفسنا شرف التعبير المنفرد عن هذه الحياة الثقافية لأننا ندرى حقيقة دورنا الذى يتجاوز مع الأدوار الأخرى لياقى المجلات والاصدارات الثقافية المصرية لنقدم بانوارها حقيقة تعبر عن روح الحضارة المصرية والدور الذى ندعيه لأنفسنا يكمن فى التعبير عن الواجبة العامة لثقافتنا المعاصرة دون تبسيط يحولنا إلى مجرد مجلة للتسلية أو غموض يبعدنا عن القاريء العام الذى نتوجه إليه فى مصر والعالم العربى ولهذا حرصنا على أن تضم المجلة أشكال الإبداع المكتوبة والعربية كافة بكتابات تمثل أغلب الأجيال والتيارات الفكرية فى واقعنا الثقافى رغبة منا فى الاقتراب من مساحات الفن الذى لا يعترف إلا بالموهبة ولا يرضى لنفسه الرضوخ لحسابات السياسة أو صغوب التمثل.

عبدالله عطية السلايمة

رائس نادي الأدب برفع وشمال سيداء

نرحب باسهاماتك الإبداعية والصحفية لتعطية ما يدور في هذه البقاع العزيزة علي كل مصري وتؤكد لك وياقني الأدباء المصريين والعرب أن المحيط الثقافى تفتح أبوابها لكل ما هو أصول من الإبداع ولا شرط لنا إلا الجودة، لأنها المعيار الوحيد الذى تحكمك إليه للجانة من أمراض المثالية المعروفة.

محمد عبدالفتاح الكاشف

شواس عمير - كفر الشيخ

قصصك البديعية والقوالب والباشكاتب نجر عن روح مدع جاد ولكنها تنفذ روح العصر فأغلبها يعود في سياق السرد واللغة إلى منتصف القرن الماضي، ونتمنى أن يصلنا إبداع معاصر يلائم توجهنا بمبدعينا وإلا لنا نحرأق عصر جديد يحققي بالثروات في سبائه التاريخي وينبني الإبداع الحديث ماباد جديا.ونتمنى أن يبدد الإبداع المنشور في هذا العدد والأعداد التالية قفك في سيطرة لئلاء القاهرة على المساحة المخصصة للإبداع لأننا نتعامل مع الأدباء كافة بمعيار واحد وهو الموهبة ولا فضل لقاهرى على إقليمي إلا بالإبداع.

صلاح السنديوي

هبة الطاقة للزينة

أدبك «قوة» موهبة زجال وأعد ولكك تحتاج إلى «ذرات» من القراءة في أعمال الرواد العظيم لهذا الفن الجليل وأنصحك بالاطلاع على لأرجال بيرم التونسي مع الاحتفاظ بصورتك الذي يحمل طابعا خاصا في تناول قضايانا الاجتماعية المعاصرة والمخفيرة.

العدد (١) نوفمبر ٢٠٠١

المعجم الثقافي

Al Mohiet Al Thakafy

